

CARL JOHANN HOFFMANN

Beweis und Darstellung des ausgebildeten musikalischen Taktes der alten Griechen aus ihren eignen Musikern

Berlin : Bechtold & Hartje
1832

EOD – Millions of books just a mouse click away! In more than 10 European countries!



Thank you for choosing EOD!

European libraries are hosting millions of books from the 15th to the 20th century. All these books have now become available as eBooks – just a mouse click away. Search the online catalogue of a library from the eBooks on Demand (EOD) network and order the book as an eBook from all over the world – 24 hours a day, 7 days a week. The book will be digitised and made accessible to you as an eBook.

Enjoy your EOD eBook!

- Get the look and feel of the original book!
- Use your standard software to read the eBook on-screen, zoom in to the image or just simply navigate through the book
- *Search & Find:* Use the full-text search of individual terms
- *Copy & Paste Text and Images:* Copy images and parts of the text to other applications (e.g. word processor)

Terms and Conditions

With the usage of the EOD service, you accept the Terms and Conditions provided by the library owning the book. EOD provides access to digitized documents strictly for personal, non-commercial purposes. For any other purpose, please contact the library.

- Terms and Conditions in English: <http://books2ebooks.eu/odm/html/utl/en/agb.html>
- Terms and Conditions in Estonian: <http://books2ebooks.eu/odm/html/utl/et/agb.html>

More eBooks

Already a dozen libraries in more than 10 European countries offer this service.

More information is available at <http://books2ebooks.eu>

Beweis und Darstellung

des

ausgebildeten musikalischen Taktes

der

alten Griechen

aus

ihren eignen Musikern

von

CARL JOHANN HOFFMANN.



Angehängt:

deutsche Übersetzung der wichtigsten griechischen und
lateinischen Beweisstellen, für nicht in den alten
Sprachen bewanderte Kunstfreunde.

B e r l i n.

Im Verlage von Bechtold & Hartje.

1832.

Seinem

innigst verehrten Lehrer

dem

Herrn Dr. Fr. Wilken

**Professor der Geschichte an der Universität und Oberbibliothekar
der Königl. Bibliothek zu Berlin**

hochachtungsvoll gewidmet.

Als ich vor ein paar Jahren, aufser zwei verschiedenen, zeitraubenden Existenz - Beschäftigungen, und aufser dem Besuche mehrerer Collegia, noch die andre Arbeit einer, später gekrönten, Preisschrift übernahm, da war es mir, bei der Menge von Hülfsmitteln, die die Aufgabe erforderte, bos durch Ihr besonderes Wohlwollen und Ihre ungemein gütige Hülfe möglich, jene Preisschrift zu vollenden.

Erlauben Sie mir, Ihnen hiermit öffentlich einen kleinen Theil meines Dankes abstatten zu dürfen, bos zu meiner Freude; denn wie Sie seltne freundliche Liebe mit der Pflicht Ihres Amtes schön zu paaren wissen, ist unter den Studirenden dieser Universität, wie allgemein, genugsam anerkannt.

Nehmen Sie diese Skizze — mehr konnte es nicht sein, weil ich nur rein historisch verfuhr, mit dem lebhaftesten Wunsche, daß sie einen Kunstkenner zu einer vollendeten Arbeit veranlassen möge — und entschuldigen Sie Irrwege auf einem noch so dunklen Grunde im Gebiete der Philologie — welcher Heb- und Säugamme der Geschichtsforschung Sie ja auch, mit dieser gleichwerthig, Ihre unmittelbare Fürsorge gewidmet haben — mit der Güte und Nachsicht, die schon so tief empfunden hat

Ihr dankbarer Schüler

Carl Johann Hoffmann.

So wahr es auch ist, daß das Maafs nur durch die Zeit sein kann, ja, daß es eigentlich nur die verkörperte Zeit ist *), so müssen wir doch auch bei den Alten einen wesentlichen Unterschied zwischen Rhythmik und Metrik machen, den die Alten selbst anerkennen und aufstellen. Alle Zeugnisse sprechen nämlich deutlich dafür, daß auch die Alten die Rhythmik, obwohl sie dieselbe, sehr scharf und richtig, so viel als möglich ganz rein, an und für sich zu bestimmen strebten, näher an den Ton, als an den Laut anschlossen, sie mehr in Rücksicht auf Gesang und Musik, als auf das sprachliche Metrum betrachteten. Weil sie aber keine besondere musikalische Kunstsprache hatten, und darum häufig dieselben Ausdrücke für die Rhythmik und Metrik gebrauchen, so muß uns ihre theoretische Sprache natürlich dunkel und fast über-

*) Das erkannten selbst die grammatischen Metriker: Longin. zu Hephaest. p. 141.: Χρόνος γὰρ συλλαβὴν ποιεῖ, συλλαβὴ δὲ πόδα. Der Rhythmus ist ihnen aber mit Recht nicht allein der Vater des Metrums, er ist im eigentlichen Sinne der Hauch und Athem, wie im figürlichen die Seele desselben, πνεῦμα μέτρου Schol. ad Hermog. p. 387., welchen schönen Ausdruck Gaisfordt mit Unrecht ändern will.


all zweideutig erscheinen *). Diese Schwierigkeit wird noch dadurch gesteigert, daß sie das Zeitliche nicht an den Noten selbst bemerkten, daß sie anders zählten, anders eintheilten, als wir, wodurch jeder Begriff nicht bloß zweideutig, sondern auch vieldeutig wird. Die Rhythmiker sprechen auch überall vom Rhythmus fast nur in Verbindung mit der Musik und im Gegensatze zum Melos, worin er auch in der That seine reichere und uneingeschränkere Bedeutung hatte und seine eigentliche Kraft, weil im Metrum durchaus nur 2 feste Zeitbestimmungen von Uranfang her galten. So sagt Mart. Capella p. 90: „*dividitur sane numerus in modulatione per arsin et thesin*“ und Aristides p. 43 u. 49: „τὸν μὲν ῥυθμὸν ἐν ᾄσσει καὶ θέσει τὴν οὐσίαν ἔχον, τὸ δὲ μέτρον ἐν συλλαβαῖς.“ So ist auch der Fuß der Rhythmiker ein Notenfuß, ein rhythmisch-melisches Glied, Martia. Capella p. 191: *Pes vero numeri prima est progressio per legitimos et necessarios sonos juncta*, und einen eben so verschiedenen Begriff enthalten die *κῶλα* der Musiker und Metriker.

Wir werden freilich aber mit der alten Rhythmik, aufser der Mangelhaftigkeit ihrer technischen Ausdrücke, auch darum nicht ganz ins Klare kommen können, weil gerade die Musik, die vor den übrigen Künsten vorzugsweise in den tiefsten Schachten des Gefühls arbeitet, nur durch das lebendige Gefühl, durch wirkliche Mittheilung,

*) So konnte z. B. ἄμβος, τροχαῖος, ᾄσεις, θέσεις, μέτρον, ῥυθμὸς, ποῦς, συλλαβή u. A. in beiden Dinge enthalten und bezeichnen, die in der Darstellung und Ausführung sehr von einander verschieden waren.

in ihrer Bestimmtheit gefaßt werden kann. Ganz treffend aber geben die Alten dem Rhythmus den Vorrang, τὸ μὲν γὰρ μέλος ἀνενέργητόν τι καὶ ἀσχημάτιστον ὕλης ἐπέχον λόγον (Aristid. p. 43.), und nennen ihn das Lebengebende und Männliche. Und eben darum, weil er uns fehlt, erschien Vielen die noch vorhandene Musik der Alten armselig und von rohem, ungefälligem Ansehen, und Burney konnte sie sogar neben die der Irokesen und Hottentotten stellen. Damit wollen wir den Alten keineswegs besseren Takt und schönere Rhythmik zuschreiben, als uns, und wenn uns so viel von der zauberhaften Wirkung des griechischen Rhythmus erzählt wird, so lag das wohl mehr in der lebendigen Empfänglichkeit und hingebenden Reizbarkeit des griechischen Volksgemüthes. Allein sehr groß dürfen wir uns denn doch den Abstand zwischen uns und dem sinnigen Kunstvolke nicht denken.

Wie bei uns, trotz allem Reichthum und aller Mannichfaltigkeit des Rhythmus, die Taktnoten immer dieselben einfachen Zeichen bleiben (und im Grunde sind die-

ses nur ) , so sagt auch Aristides:

die Rhythmopoie erleide sehr viele Veränderungen, οἱ δὲ πόδες οἷς σημαίνονται τοὺς ὅσμοις ἀπλῶς τε καὶ τὰς αὐτὰς αἰ. Gerade so wie wir das Verhältniß unserer Taktnoten durch Begriffe nicht gut anders ausdrücken könnten, sagt Aristides p. 34: ποῦς μὲν οὖν ἐστὶ μέρος τοῦ παντὸς ὅσμου δι' οὗ τὸν ὅλον καταλαμβάνομεν, während die Metriker sagen: ποῦς sei ein gewisses Maass von Sylben, durch welchen wir die Gestalt des ganzen Metrums erfassen. So sagen sie oft: der

ganze Rhythmus oder auch der grösste Fufs, wo es dasselbe bedeutet, wie wenn wir von einer ganzen Taktnote sprechen, und so spricht Aristides von den, in ganzen und halben Noten hauptsächlich gehaltenen, heiligen Hymnen: εἰ δὲ διὰ μεγίστων χρόνων συμβαίη γενέσθαι τοὺς πόδας sqq., und wegen einer der metrischen Bezeichnung ähnlichen äusseren Darstellung gebrauchten sie auch wohl συλλαβὴ für σημεῖον, ohne dafs es dasselbe wäre, was die Sylbe in der Metrik, sondern es ist dann die Zeiteinheit, von der sie in der Musik ausgehen, (so Bacchius p. 23. βραχυσυλλάβου, und Mart. Capella vom doppelten Geschlecht: *decem et octo syllabas deducet*). Es richtete sich auch die Rhythmik so wenig nach dem Maafsverhältnisse der Sprache, dafs vielmehr umgekehrt die besseren Metriker die Metrik in die rhythmischen Verhältnisse einzuarbeiten versuchten, wobei sie uns noch selbst zu verstehen geben, dafs in der Lautsprache die Rhythmik lange nicht so vollständig ausführbar sei, als in der Tonsprache. Wie sollten sie auch, und wie konnten sie in einer allgemeinen Theorie des Rhythmus sich etwa nur an die gesungenen Rhythmen, ich will nicht sagen an das Metrum, halten, da wir sichere Nachrichten haben, wenn sich dieses auch nicht schon voraussetzen liesse, dafs sie Flöten- und Kitharenconcerte, sogenannte Synaulien, und Ähnliches vortrugen. Diese strenge Scheidung der Rhythmik, als Theorie des musikalischen Taktes, geht nicht nur aus der Färbung und Haltung der Rede, sondern auch aus den Worten selbst des Aristid. *Quinctil.* p. 40 u. 41 hervor, was eine angehängte Nebenbetrachtung über die Metrik ist, insofern sie sich an die Rhythmik anschlofs, die also grade

hierher ans Ende paßte *). Es leuchtet hervor, daß er die Metrik als Nebensache betrachtet, die zwar nur eine Annäherung an die Rhythmik bewerkstelligen könne, die man aber nun doch einmal einem musikalischen Werke zuzufügen gewohnt sei. Ja er selbst hat so wenig die Metrik genau studirt, daß er verschiedene metrische Erscheinungen so behandelt, wie nur ein Laie darüber sprechen kann. Er sieht auch gleich anfangs das Metrum nur insofern als einen Theil der Musik an, als es dem Gesang unentbehrlich war (p. 6). Wenn wir nun die dort dargestellte Behandlung der rhythmischen Metriker erwägen, so kann zwischen diesen und den Rhythmikern ein wesentlicher Unterschied nur der gewesen sein, daß diese in ihrer ausgedehntesten, also in der musikalischen, Sphäre den Vortheil der Mehr-, zunächst der Drei- und Vier-Zeitigkeit, für sich hatten. Betrachteten die Alten das Metrum ganz in seiner Sphäre, so hatten sie es mit Einer Länge und Einer Kürze, mit Buchstaben, Sylben, Composition von Sylben etc. zu thun, und diese besondere Behandlungsweise hat Aristides selbst — und, wie sein Beispiel zeigt, wohl die alten Musiker überhaupt — in seiner angehängten Metrik befolgt.

Die eigentlichen Metriker basirten mit Recht die Metrik auf, nur natürlich dem Gegenstande nach modificirte und beschränkte, rhythmische Verhältnisse. Eine Mittलगattung bilden die trefflichen lateinischen Grammatiker,

*) Eben darum darf aber nicht, wie Marpurg in seiner Einleitung zur Geschichte der Musik thut, was Aristides dort von der Zusammensetzung der Semeien p. 41 sagt, auf die reine Rhythmik, sondern auf die durch das Metrum beengte bezogen, und rufß bloß als Beispiel betrachtet werden.

an deren Principien sich verschiedene vorhandene Scholiasten reihen. Einen anderen Theil bildeten die Schematisten, die nach dem Vorhandenen bloß annahmen, dieser und jener Fuß findet sich in dieser und jener Form, heißt so und so, und hiernach ganze Compositionen abtheilten, und einen solchen empirischen Metriker haben wir in Hephästion übrig. Noch andere, wie z. B. der von den lateinischen Grammatikern so sehr gefeierte Juba, suchten, nach griechischen Mustern, auf einem eigenthümlichen Wege, nach festen obersten Principien — und in der That sehr systematisch und scharfsinnig — das Vorhandene zu erklären.

Aristidos erwähnt aber diese eben so unbefangenen (οἱ δὲ χωρίζοντες ἑτέρως ποιοῦσιν), wie er von den rhythmischen Metrikern sagt: sie behielten gewissermaßen die technischen Ausdrücke der Rhythmiker bei (τὴν περὶ ὁσμῶν τοιαύτην τινὰ πεποιήται τὴν τεχνολογίαν), und vom Disemon anfangend schematisirten sie bloß so fort nach Arsis und Thesis und andern rhythmischen Verhältnissen. Ein bloßes Schematisiren aber war es nicht an sich, sondern nur darum, weil, mit Longin. zu sprechen (zu Hephästion p. 139 ed. Gaisf.): τὸ μέτρον πεπηγότας ἔχει τοὺς χρόνους μακρόν τε καὶ βραχὺν, ὃ δὲ ὁσμός ὡς βούλεται ἔλκει τοὺς χρόνους. πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν χρόνον ποιεῖ μακρόν. Letzteres, weil die metrische Kürze so gut, wie die Länge eine Viertelnote etc. haben, weil mehrere rhythmische Füße auf eine Sylbe fallen, und weil die metrische Länge rhythmisch eine kurze Note haben konnte, während auf die metrische und sprachliche Kürze eine lange Note fiel. So lehrt uns auch Marius Victorinus p. 2485, daß

der Gesangesrhythmus unabhängig von den metrischen Füßen sei: *non enim gradiuntur μέλη pedum mensiōnibus sed rhythmis currunt*, indem er *pes* in der streng metrischen Bedeutung nimmt. Derselbe berichtet uns auch, wie Andre, daß der Amphibrachys, den die Metrik, weil er wie 1:3 sich verhalte, nicht gut zulassen könne, für die Rhythmik sehr passend sei (das kann nichts anders heißen, als im musikalischen Takte), und in wie fern dieses gilt, werden wir unten zeigen.

Daß nun die Alten in dem, was sie Rhythmik nannten, dasselbe hatten, was bei uns eine Betrachtung des nur von der materielleren Musik mehr abgelösten musikalischen Taktes wäre, aus dem nur Einiges durch Übertragung auf das Metrum angewandt werde, sehen wir außerdem noch aus vielen Stellen. — Mar. Victorin. p. 2484: *differt autem rhythmus a metro, quod metrum in verbis, rhythmus in modulatione ac motu corporis sit, et quod metrum pedum quaedam compositio, rhythmus autem temporum inter se ordo quidam*. Derselbe vom Rhythmus: *nam ut volat protrahet tempora, ita ut breve tempus plerumque longum efficiat, longum contrahat*, d. h. so viel: es kümmert sich der musikalische Takt nicht sehr genau um sprachliche Länge und Kürze, wie bei uns. Mit Recht sagt er p. 1985: *ergo et in metro non est, nec potest ullo pacto inesse, sed hoc distat a metro, quia rhythmus sine metro esse potest, sine rhythmo metrum non potest*. Eben so richtig sagt Attilius Fortunatus p. 2659, darauf sehend, daß der Takt nur im Gesange seinen eigentlichen Werth hat: der Unterschied sei: *quod metrum circa divisionem pedum versatur, rhythmus circa sonum,*



quod etiam metrum sine psalmate prolatum proprietatem suam servat, rhythmus autem numquam sine psalmate valebit. Ja es galt, obwohl es häufig eintrat, mit Recht für ein dem Gesange Zufälliges, wenn die zwei-, drei- und vierzeitige Note auf die metrische Länge fiel. Mar. Victor.: *Plerumque casu quodam invenies etiam rationem metricam in rhythmo* (in dem des Gesanges oder im Gesange) *non artificii ratione observatam, sed tono et ipsa modulatione ducente.* Nur auch, wenn wir ῥυθμὸς für musikalischen Takt nehmen, paßt, was Aristides von Zeiten spricht, die στρογγυλοὶ genannt werden, zu schnell laufende, und περιπλέω, zu lang gedehnte und langsame. Wir stehen hier also überall auf dem Boden der Musik, was zu beweisen für unsre Untersuchung von Wichtigkeit war; denn nun sind wir berechtigt, alles, was in der von den Alten sogenannten Rhythmik erscheint, um so mehr auf musikalischem Wege, ganz und gar frei von dem beengenden Metrum, zu erklären, als die alten Rhythmiker selbst sich für unabhängig von der Metrik ankündigen. — Damit wird indefs keineswegs behauptet oder zugegeben, daß das Metrum der Alten auf musikalischem Wege erklärt werden müsse.

Unser Verhältniß der $\frac{1}{4}$ Note zu der ganzen war die erste und nächste, das Verhältniß der Noten in Takte die 2te Betrachtung, die der Rhythmiker anstellen mußte, und so findet es sich auch. Denken wir uns einmal als unsre eigne Nachwelt, und setzen, es habe uns ein Theoretiker unsre Musik durch Begriffe deutlich machen wollen. Womit würde er anfangen? Soll er sagen: es gäbe eine

ganze Note, die aus $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$ etc. bestehe? Da sind wir eben so klug, wie vorher, denn das $\frac{1}{4}$ sowohl, wie die ganze Note kann ein sehr Verschiedenes sein. Die Nachwelt würde nur um so viel oder vielmehr so wenig besser daran sein, daß sie Zahlen vor sich hätte. Man muß in der That gestehen, es giebt nichts Bündigeres und Bezeichnenderes, um einem mit der Sache Unbekannten dieselbe zu verdeutlichen, als die Ausdrücke der Alten, die freilich, anders wie wir, von der kürzesten Zeit ausgingen, und immer nur in dem vervierfachen Verhältnisse jeder Kürze blieben. —

Wie können wir jene Zeit besser nennen, als $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ (erste Zeit oder Grundzeit)? $\Pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, sagt also ganz treffend Aristides, ist die erste ganze, untheilbare und kleinste Zeit; sie ist keineswegs an sich die kleinste (p. 32), sondern nur in Beziehung auf uns, unsre willkürliche Annahme, unser Gefühl; sie ist keineswegs an sich die erste und einzige, sondern sie heißt nur so in Bezug auf die folgenden Zeiten, an denen sie erst genau erkannt wird (p. 33). Es ist gleichsam, wie Aristides sagt, die $\mu\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, das Einfache, Untheilbare, und ist also nicht seiner Gröfse nach das Kleinste, diese kann mannigfach sein, wie der Punkt in der Geometrie, sondern weil es die Einheit folgender Gröfsen ist. Es kann also dieses $\sigma\eta\mu\epsilon\acute{\iota}\omega\varsigma$, um in unserer Sprache zu reden, eine Viertel-, Achtel-, Sechzehntel-Note sein. Immer aber wird jede von diesen Zeiten erst in Verbindung mit einer folgenden angeschaut werden können.

Wie wollen wir nun, da uns — einmal diesen nachweltlichen Standpunkt festgehalten — die Bezeichnung

durch Zahlen, durch $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{2}$ etc. nichts hilft, das Verhältniß unserer ganzen, halben, $\frac{3}{4}$ -, $\frac{1}{4}$ Noten u. s. w. besser durch Begriffe deutlich machen, als es Aristoxenus, Aristides, Bacchius, und noch breiter, für uns freilich besser, Martianus Capella gemacht haben? Aristoxenus sagt, und wir werden unten noch einmal hierauf zurückkommen: kein Fuß hat mehr, als 4 Zeiten, und das ist, die folgenden Zeugnisse berücksichtigt, wie wenn wir sagten, keine ganze Note hat mehr als $\frac{1}{2}$, keine  mehr als $\frac{1}{4}$, keine  mehr als $\frac{1}{16}$ etc. Aristides sagt dasselbe, indem er die Untertheilung dazunimmt: es giebt eine Zeit, die ist das Doppelte der ersten, eine andere das Dreifache, eine andre das Vierfache (p. 33). Oder von dem Standpunkt des Bacchius aus gesprochen, der nicht, wie Aristoxenus und Aristides, vom reinen Rhythmus, er sei durch Instrumente oder Gesang deutlich, sondern vom Rhythmus des Melos, des Gesanges handelt, wie selbst aus seinen katechetischen Fragen p. 19. hervorgeht, also sich enger an Ton und Laut und Metrum bindet *), wie könnten wir deutlicher sagen, als: der Rhythmus besteht aus 3 Zeiten (p. 23), einer kurzen, einer irrationellen und einer langen (4, und hiervon gingen die Alten aus, enthält 3 und 2 und 1); die kurze Zeit ist die kleinste, die lange deren Doppeltes, und die irrationelle ist gröfser, als die kurze und kleiner, als

*) Daher scheint auch die Verschiedenheit in Aufzählung der Füfse, gegen Aristides gehalten, erklärt werden zu können, oder weil in der späteren Zeit, in der Bacchius schrieb, einzelne Takte nicht mehr üblich waren, und nur wenn diese sogenannten Füfse musikalische Takte waren, war dies möglich.

die lange, und mit ihm müssen auch wir von unserer $\frac{3}{4}$ -, $\frac{3}{8}$ -, $\frac{1}{16}$ Note sagen: $\acute{\alpha}\pi\acute{o}\sigma\omega\ \delta\acute{\epsilon}\ \epsilon\upsilon\tau\iota\nu\ \epsilon\lambda\acute{\alpha}\sigma\sigma\omega\nu\ \eta\ \mu\epsilon\acute{\iota}\zeta\omega\nu$ $\delta\iota\alpha\ \tau\acute{o}\ \lambda\acute{o}\gamma\omega\ \epsilon\acute{\iota}\nu\alpha\iota\ \acute{\alpha}\pi\acute{o}\delta\omicron\sigma\tau\omicron\nu\ \epsilon\acute{\xi}\ \alpha\upsilon\tau\omicron\upsilon\ \tau\omicron\upsilon\ \sigma\upsilon\mu\beta\epsilon\beta\eta\kappa\acute{o}\tau\omicron\varsigma\ \acute{\alpha}\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma\ \epsilon\kappa\lambda\eta\theta\eta$. Es hängt dieses genau mit dem Sprachgebrauche der Alten zusammen. und $\acute{\alpha}\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ heisst, wenn eine Zahl nicht das Produkt, nicht das 2-, 3-, 4fache der anderen ist. So nennt z. B. Euclides, von den kommensurabeln Linien sprechend, das Verhältniss $\acute{\alpha}\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$, wenn die eine Linie einen Zoll enthält, und die andere $1\frac{1}{2}$ Zoll. Ganz überzeugend dafür, dass die Alten genau nicht nur unsre $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$ tel etc., sondern auch punktirte Noten hatten, ist nun in Verbindung mit dem Vorigen Martianus Capella p. 194: *monochronon quippe dicitur tempus etiam cum longa ponitur, quae longa duo tempora recipere consuevit: vel cum tria tempora semel brevia collocantur, vel cum sunt quatuor tempora, quae omnia ad comparationem longae syllabae computantur**). Man sieht, dass die

*) Noch ein Anderes führt, nebenher sei's gesagt, darauf. Die Galliambischen Jonici erklären die rhythmischen Metriker, durch ein aus der Musik herübergenommenes Princip, das der $\alpha\nu\acute{\alpha}\kappa\lambda\alpha\sigma\iota\varsigma$, während Andere sie auf andere Weise erklären. Diese nämlich sagen, eben weil durchaus — nach dem Princip der Gleichzeitigkeit (dem obersten der griechischen Metrik und Musik) aller einzelnen Füsse, Verse, Strophen, oder wie sonst die Theile sein mochten — nicht nur 12 Zeiten in 2 Jonicis sein mussten, sondern auch 6 in jedem einzelnen: der Vers ist ein $\alpha\nu\acute{\alpha}\kappa\lambda\acute{o}\mu\epsilon\nu\omicron\nu$, d. h. die erste Länge der 2ten Dipodie giebt eine Zeit von sich ab, und giebt sie der letzten Kürze der ersten Syzygie zu, und nur gemäß dieser $\alpha\nu\acute{\alpha}\kappa\lambda\alpha\sigma\iota\varsigma$ oder $\epsilon\pi\acute{\iota}\zeta\epsilon\upsilon\acute{\varsigma}$ kann der Vers zugelassen werden. Auch diese merkwürdige Erklärung bürgt für ein, unseren punktirten Noten ähnliches, Verfahren in der Musik, nach deren Verhältnissen sie gemodelt ist.

Alten sehr systematisch zu Werke gingen, und sie sind dadurch, daß sie nicht mit Zahlen, in der Art, wie wir, benannten, sondern mehr von Begriffen ausgingen, auf der einen Seite wieder viel verständlicher, als unsre Musik uns sein würde, wenn sie die alte wäre, weil der reine Gedanke das Allgemeine auch darin nicht verläugnen kann, daß er das Allen Gemeine ist. Wenn uns Bacchius als Beispiel der Verbindung von einer irrationalen und einer langen Zeit $\acute{\omicron}\gamma\gamma\eta$, und Mart. Capella für den *Pes discmus*, *leo* anführen, so ist dies nur nach der gewöhnlichen Weise der Alten zu betrachten, die gern überall Beispiele geben, und zwar solche, die aus einem Stoffe genommen sind, der selbst dem mit der Sache, wovon es sich handelt, ganz Unbekannten dieselbe doch deutlich zu machen vermag. So wählte Bacchius hier, wie überall, sein Beispiel aus der Sprache, weil in $\acute{\omicron}\gamma\gamma\eta$ $\acute{\omicron}\gamma\gamma$ ungefähr so in der Mitte zwischen ω und \circ gesprochen wurde, wie jener Ton in der Musik zwischen einer langen und kurzen Note in der Mitte stand. Theils liegt es in der Taktnotenbezeichnung der Alten, welche ausserhalb des Gesanges selbst gar nicht verständlich war, so wenig wie unser | | • ♩ ♩. und Ähnliches *).

*) Gar sehr müssen wir die rhythmischen Sprachkünstler von den rhythmischen Musikern unterscheiden, indem die ersteren, die rhythmischen Verhältnisse auch auf die Sprache übertragend, oft in Spielereien verfielen, und z. B. $\lambda\eta\nu$ für länger als $\eta\nu$, und $\pi\lambda\eta\nu$ für länger als $\lambda\eta\nu$ erklärten, und dürfen die rhythmische Mehr- und Minderzeitigkeit damit keinesweges zusammenstellen, so wenig wie wir sie auf die annäherungsweise versuchten Theorien der Metriker beschränken dürfen.

Was ihren Takt betrifft, so sagen die Alten einstimmig, daß der Rhythmus in Arsis und Thesis beruhe, und es haben diese Worte eine doppelte Bedeutung. Sie bedeuten zwar die Hervorhebung der einen Zeit, die Stimmehebung, gegen die Andere durch die Senkung oder den *ictus*, aber der bei weitem häufigere Begriff ist die bloße Ordnung der Zeiten, die Begrenzung der Zeiten, in ihrer Aufeinanderfolge im Takte und Gesang, ohne Rücksicht auf den *ictus* der Stimme. Der Rhythmus ist ihnen dann die bloße Folge von Zeiten, und das, wodurch er geordnet, afficirt, gebändigt wird, die Arsis und Thesis, und es wurde Rhythmus, Arsis, Thesis in eben so verschiedener Bedeutung gebraucht, wie bei uns das Wort Takt, Taktstrich u. A.

Auch ist der *ictus* eigentlich schon etwas Melodisches, während Arsis und Thesis in jener weiteren Bedeutung ein rein zeitliches sind, nur als Zeitgrenze gedacht. Zur sinnlichen Veranschaulichung dieses vorwaltenden Begriffes hatten sie Hebung und Senkung des Fußes, und in diesem und jenem Betracht konnte eine oder mehrere, mit dem sprachlichen *ictus* versehene, Zeilen in die Arsis oder Thesis fallen, das hatte hier weiter keinen Einfluß. Es ist also ganz dasselbe, wie unser Taktzählen, oder Takttheilen in Schritte, nur daß die Griechen, während wir nach $\frac{1}{2}$, wohl auch zur Erleichterung nach Steln zählen, bloß nach Auf- und Niederschlag ordneten. Diesen Begriff legt Aristides zu Grunde, der nur sagt: eine Reihe von Tönen, die eine gleiche Fortbewegung hätten, also Gleichheit der Zeit, mache den Gesang nachdruckslos; er sagt nicht, daß die Hebung und Senkung der Stimme dieses verhindere, sondern der Wechsel von

längeren und kürzeren Zeiten und die diesen Halt, Unterschied und Gliedertheilung gebende Arsis und Thesis; p. 31: ἄρσις μὲν οὖν ἐστὶ προὰ νόμιμος ἐπὶ τὸ ἄνω, θέσις δὲ ἐπὶ τὸ κάτω, und nennt jene auch ἐρημία im Gegensatz zu dieser, wo der Fuß oder die Hand auffällt und schallt, ψόφος. Auch Bacchius p. 24: ἄρσιν ὅταν μέτεωρος ἢ ὁ ποῦς, ἡνίκα ἄν μέλωμεν ἐμβαίνειν, θέσιν δὲ ὅταν κείμενος; und eben so wie wir, nach 4 Vierteln den Takt zählend und tretend, die Zwischenzeit für nichts rechnen, sagt dieser: τὸν δὲ ἀνά μέσον τῆς ἄρσεως καὶ τῆς θέσεως χρόνον οὐκ ἄξιον ἐπιζητεῖν ὥς ὅντα τινὰ τῶν κατὰ μέρος, διὰ γὰρ τὴν βραχύτητα λατθανεὶ καὶ τὴν ὄψιν καὶ τὴν ἀκοήν. — Mar. Victorin. p. 2482: *Arsis et thesis, quas Graeci dicunt, i. e. sublatio et positio, significant pedis motum; est enim arsis sublatio pedis sine sono (die ἐρημία des Quintilian) thesis positio pedis cum sono (ψόφος).* Als mehr Nebensache fügt er noch hinzu: *item arsis est elevatio temporis, soni, vocis; thesis depositio et quaedam contractio syllabarum.* Der *ictus* war erst in den einzelnen Takten von Bedeutung, wie bei uns die einzelnen Takte sich durch das Taktgewicht, welches auf diese oder jene Zeiten fällt, unterscheiden. Die Hauptsache ist auch bei uns die Folge der Zeiten und deren Ordnung. — Das *Metrum* fiel, für sich betrachtet, den Allen mit Recht zunächst in die Kategorie des Räumlichen; wenn es jedoch den flüchtigen Rhythmus auffängt, wird es, ohne darum die ganze Natur des Rhythmus, seine Drei- und Vierzeitigkeit und andere Freiheiten anzunehmen, erst ein Lebendiges, und ist in dieser Verbindung der, auf einen bestimmten Theil seines Wirkungskreises be-


schränkte, extensive Rhythmus. Doch kann auch aufser dem Gesange die Sprache, und aufser dieser ein anderes Maafs oder Gefäfs den Flüchtling fesseln, wie die blofsen Hände und Füfse, die Instrumente, der Meissel des Bildhauers, die Bildsäule selbst und Anderes; der rohe Klumpen hat so wenig Rhythmus, wie das Umherspringen eines Wahnsinnigen, dagegen das geordnete Springen der Freude, das geregelte Schreiten des Ernstes, ihn kund geben in der Form, wie er in die Kunst gehört. — So wie die Seele als Einheit und immer dieselbe doch an verschiedenen Körpern erscheint, und dadurch selbst verschieden wird, so ist und bleibt der Rhythmus die sich selbst gleiche Einheit, wird aber dennoch verschieden, freilich nur darum, weil der Körper, in dem er sich aufhält, verschieden ist von anderen. Der Rhythmus erscheint auch in der poetischen Sprache, diese kann Ton oder Laut sein, und auch innerhalb dieser Einheit wird sich der Rhythmus, wie jene selbst, spalten müssen. So ist auch bei den Alten der Rhythmus des Melos, der Tonsprache, der Musik, wenn schon kein direkt Entgegengesetztes, doch ein unendlich Verschiedenes von dem des blofsen Gedichtes. Es war natürlich, dafs in der griechischen, in einer von Uranfang so streng quantitativen Sprache, Länge und Kürze und zeitliche Betrachtung überall hereinkam, allein es ist in der That dieses kein ächt rhythmisches Verhältnifs, sondern ein gefestetes und mehr räumliches, wonach die eine Zeit als halb so lang nur neben der anderen steht. Der Rhythmus wird hier nur ein lautendes Maafs, im Gesang dagegen ein klingendes und tönendes, und war in beiden eben so verschieden, wie die Rede von der Musik. Diese hat durch Höhe

und Tiefe, Intervalle der Töne, die Freiheit, ja die Nothwendigkeit, die Töne länger auszudehnen, und nur in ihr konnte der Rhythmus mehr als zweizeitig werden. Wenn wir daher im Gesang mehrzeitige Längen annehmen, so dürfen wir dieses nicht auf die poetische Sprache übertragen. Der Dichter als solcher, als in der Muttersprache Befangener, als in der Sprache überhaupt zuerst und zunächst sich Bewegender, ging durchaus nicht über die einzeitige Kürze und zweizeitige Länge hinaus. Die rhythmischen Metriker konnten ebenfalls nicht anders, als von dem sprachlichen Elemente ausgehen, und mußten die feste Quantität der Länge gegen die Kürze gleich von vorn herein annehmen. So findet es sich auch in der That; sie sprechen durchgängig nur von dieser Einen Länge und Kürze, und nirgends ist eine Spur, daß die Metriker oder Dichter, Spielereien Einzelner ausgenommen, von drei- und vierzeitigen Längen, welche der Gesang außer allem Zweifel hatte, auch nur das Geringste wußten. Den Rhythmus erklären also die Alten als eine bloße Folge von Zeiten und weiter nichts, und als dessen rhythmische Grenze, als Prinzip jener Grundlage, welches die Zeitenfolge fesselte und anschaulich machte, Arsis und Thesis; diese sind ihnen das Nächste und Erste, ohne welches wir den Rhythmus gar nicht erfassen könnten, und das ist ganz der Begriff unseres Taktes. Diese Arsis und Thesis kann an der Hebung und Senkung der Stimme im Singen, an dem *ictus* und Nicht-*ictus* im Sprechen, an der Hebung und Senkung des Fußes und an anderem Positivem und Negativem erscheinen. Obwohl nun der Nachdruck, die größere Vernehmbarkeit und Anschaulichkeit in jenem Sinne auf die Thesis, als den


den positiven Theil fallen muß, so müssen wir dieses doch nur als den beschränkteren Begriff ansehen. Auch wurde diese Thesis bei den Alten durch besondere Punkte in den Noten bezeichnet (Excerpte z. Bacchius bei Meybom). So kann also jene *elevatio* und *positio vocis* entweder in Arsis, oder auch in Thesis fallen, es können mehrere *elevationes* und *positiones* in eine Arsis und Thesis fallen, und die Metriker, es in eben diesem Sinne nehmend, sagen daher bald Arsis für Thesis, bald erklären sie: es sei gleichgültig, was man in Arsi und was in Thesi nehmen wolle; im Molossus habe bald die Arsis, bald die Thesis um die Hälfte mehr; beim Creticus habe bald die Arsis lang und kurz, die Thesis lang, bald umgekehrt (*prout syllaba se obtulcrit, id fict*), und Ähnliches. Eben so sagen sie: es müsse beim Bacchius immer Länge und Kürze in Arsi, und Länge in Thesi sein, aus dem rein zeitlichen Grunde, weil sonst 1:4 entstände. — Ja *ictus* selbst ist bei den Alten häufig dasselbe, was unser Takttrieb, die allgemeine sinnliche Grenze, durch die die Reihenfolge bemerklich wird, und bedeutet das bloße Aufschlagen des Fußes, und so sagen die Alten z. B. vom Jambus, er habe 3 *ictus*, obgleich er sprachlich 6 hat (denn *feritur jambus pedibus ter*, sagt Diomedes u. A.). Wenn Aristoxenus sagt: kein Fuß habe mehr, als 4 Zeiten, so wird die Erklärung dieses Ausspruches theils durch die Natur der Sache, theils durch die Art und Weise gegeben, wie die Alten in der Musik den Takt bezeichneten, durch welche ihnen das, was wir zwei-, drei- und vier-

zeitige Noten nennen, als Füße erschienen *). Die Alten brauchten nämlich zur Bemerkung des musikalischen Rhythmus, um, wie sie sagen, die *spatia temporum* zu bezeichnen, dieselben Zeichen, die später als Zeichen der Prosodie, als Akzentzeichen, aus der Musik in die Sprache herübergenommen wurden, den Akut, den Gravis und den Circumflex, und darum hieß der πρώτος χρόνος das σημεῖον, und überhaupt jede Zeit, wie beides Mar. Victorinus, Bryennius und Andere lehren. Mit diesen einfachen 3 Zeichen konnten nun in der That eine Menge Verhältnisse ausgedrückt werden. Wenn man z. B. \wedge für die zwei- und vierzeitige Länge, \vee für die dreizeitige, und \cdot für die Kürze setzt, und mit einem Punkt im Semeion die jedesmalige Ars is und Thesis bezeichnet,

A. Th.

so würde sich im $\frac{6}{8}$ Takt z. B.  ausdrücken

lassen $\acute{A} H C \acute{D} E F$; 

$\lambda \acute{H} C D \acute{D} E F G A H$; 

$\lambda \acute{H} \hat{C} \acute{D} E F$ u. s. w., und durch Übung würde man am Ende wohl dieselbe Geläufigkeit der Auffassung erlangen, wie bei unserer Bezeichnung **). Die Alten konnten

*) Und eben dieses, daß sie das Maafs, den Ton und die Zeit, jedes besonders bezeichneten, war nicht ohne Einfluß darauf, daß auch die theoretische Betrachtung der Musik in 3 verschiedene Theile, Harmonik, Rhythmik und Metrik so streng geschieden wurde.

**) Die Metriker, weil sie nur Länge und Kürze hatten, gebrauchten nur 2 Zeichen, B und M (βραχεία und μακρά).

aber hier gar nicht wohl anders sich ausdrücken, eben weil sie den Rhythmus rein und für sich betrachteten. Die Verdichtung der Zeiten, oder die Länge, liegt erst im Stoffe, an der Materie, an Ton oder λέξις; rhythmisch ist die Vierzeitigkeit immer, wenn ich \cup für eine Zeit nehme: $\cup\cup\cup\cup$, und nur indem sie auf einen Laut oder Ton fällt, wird sie $\cup\cup\cup\cup$; d. h. nur erst im Wort oder Ton kann ich eine Zeit oder 4 durchlaufen, und den Rhythmus lang machen.

Indem nun der *Pes disemus* etwa bezeichnet wurde:

A. Th.

der *Trisem.* $\wedge \quad \vee$ (oder auch $||\vee$)

der *Tetrasem.* $\wedge \quad \wedge$

so hatte allerdings im Gesang kein Fuß mehr, als 4 Zeiten. Es kann nämlich ein solcher einfacher Fuß auf eine oder 2 oder 3 oder 4 Noten fallen, es bleibt derselbe rhythmische Fuß, und gleichgültig ist es, ob ich diese 4 Zeiten auf Einen Ton aushalte, oder auf 4 Töne vertheile. So konnte also der *Pes disemus* sein:

A. Th. A. Th.

$\acute{C} \quad \grave{D}$ oder \acute{C}

der *Trisemus* A. | Th.

$\acute{C} \quad \acute{D} \quad | \quad \grave{E}$

A. | Th. A. Th.

oder $\acute{C} \quad | \quad \acute{D}$ oder \acute{C}

und der *Tetrasemus*

A. Th.

$\acute{C} \quad \acute{D} \quad \quad \quad \grave{E} \quad \acute{F}$

oder A. Th.

\hat{C} \hat{D}

oder A. Th.

\hat{C}

Hatte ich aber nun 5 Zeiten, so konnte ich nicht mehr einen einfachen Fuß daraus machen, wie

A. Th.

\hat{C}

sondern ich muß wenigstens 2 Noten in 2 Füße setzen

A. Th. | A. Th.

\hat{C} | \hat{D}

Ihre 4 Grundzeiten boten natürlich 4 Verhältnisse je nach Arsis und Thesis, z. B. die $\frac{1}{4}$ Note als $\pi\rho\acute{o}\tau\omicron\varsigma$ $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ genommen,

1, 2, 3, 4


oder die $\frac{1}{4}$ Note 

oder die $\frac{1}{8}$ Note 

also 1:1 oder 1:2 oder 2:3 oder 3:4, die alle für rhythmisch galten und die 4 Taktgeschlechter bildeten. Letzteres war sehr selten im Gebrauch, d. h. nicht als Takt und nicht als Prototypus für eine Reihe anderer, aber ein Verhältniß 4:3 konnte sehr gut innerhalb eines anderen Taktes vorkommen. Das Verhältniß 1:3 und 1:4 galt für durchaus unrhythmisch, d. h. 1 in Arsi und 3 in Thesi, aber neben einander konnte gar wohl ein Fuß

vorkommen 1+3 in Arsi oder auch in Thesi, wofür, ausser dem oben angeführten Zeugnisse des Mar. Victor., auch Baechius zeugt, der uns lehrt, daß Kürze und Kürze, Kürze und Länge, Länge und Länge und beide mit der irrationellen zusammengestellt wurden (dagegen aber schließt er irrationell mit irrationeller aus). Andre Verhältnisse: 2:5 oder auch 3:5 oder 4:7 und Ähnliches, die als einzelne Füße wohl vorkamen, da die Zeiten in Arsi und Thesi sehr mannichfaltig sich verhalten konnten, galten nicht für unrhythmisch, aber doch nicht gerade für schön, und Aristides sagt von diesen Arten der Füße: *κατὰ ἀοριῆμοὺς μᾶλλον ἢ κατ' εἶδη ὑπομικτὰ σώζειν τὰς ἀναλογίας*. — Man unterschied ferner einfache und zusammengesetzte Füße; aber zusammengesetzt waren sie nur der Zeit nach und insofern, wie man etwa von den Choriamben und Antispasten in der Metrik sagen kann, es sei ein zusammengesetzter Fuß; so daß wir, wenn die Alten z. B. von Dodekasemon und Ähnlichem sprechen, keineswegs nach mehreren Arsen und Thesen zusammengestellte Füße darunter zu denken haben. So liefs sich das Pentasemon nur in 2:3 theilen; das Hexasemon dagegen:

$$4:2 \quad \wedge \wedge | \wedge$$

$$\text{und } 3:3 \quad \wedge \vee | \wedge \vee$$

was denn in Verbindung mit dem Melos auf 2 oder mehr Noten fallen konnte. Auch konnte es nach Zeiten gezählt werden:

$$/ \vee | / \vee | / \vee$$

und Aristides zählt darum diesen Fuß unter die *μικτοί*. Das Heptasemon bot in seiner reinen rhythmischen Ge-

stalt das Verhältniß 4:3; und so gingen sie fort bis zu einem Fuße von 25 Zeiten, was nur bei einer 4zeitigen Länge möglich war, während die rhythmischen Metriker auf's Höchste nur einen 12zeitigen Fuß annahmen, denn eben wegen ihrer nur 2zeitigen Länge konnten sie nicht weiter gehen *).

*) Weil nämlich jeder Fuß höchstens bis auf 6 Sylben, gleichviel, ob lange oder kurze, stieg, was durchgängig nach Marius Victorin., Plotius, Aristides Quintil., dem Schol. zu Hephästion u. A. angenommen wurde, so erhielten diese folgendes Schema:

— —	dissyll.	disem.
— — —	"	trisem.
— — — —	"	tetras.
— — — — —	trisyll.	tris.
— — — — — —	"	tetras.
— — — — — — —	"	pentas.
— — — — — — — —	"	hexas.
— — — — — — — — —	tetrasyll.	tetras.
— — — — — — — — — —	"	pentas.
— — — — — — — — — — —	"	hexas.
— — — — — — — — — — — —	"	heptas.
— — — — — — — — — — — — —	"	octas.
— — — — — — — — — — — — — —	pentasyll.	pentas.
— — — — — — — — — — — — — — —	"	hexas.
— — — — — — — — — — — — — — — —	"	heptas.
— — — — — — — — — — — — — — — — —	"	octas.
— — — — — — — — — — — — — — — — — —	"	enneas.
— — — — — — — — — — — — — — — — — — —	"	decas.
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —	hexasyll.	hexasem.
— —	"	heptas.
— —	"	octas.
— —	"	enneas.
— —	"	decas.
— —	"	hendecas.
— —	"	dodecas.

6 in Arsi und 6 in Thesi oder auch 4 und 8.

Bei den Rhythmikern entstand nun ebenfalls die Frage, wenn ich z. B. im gleichen Geschlecht

1 : 1 (| ♪ ♪ || ♪ ♪ |) etc.

2 : 2 (| ♪ ♪ ♪ ♪ || ♪ ♪ ♪ ♪ | etc.)

zusammensetzen kann (*sive unus ad duo, sive ad quatuor gemini, vel quidquid ad duplum currit*. Mart. Capella, und so auch von den übrigen 2 Geschlechtern: *velut forte aequalitas numerosa decurret*), welches ist die absolut höchste Stufe, über welche hinaus die Empfindung diesen Rhythmus nicht mehr fassen kann? — Sie bestimmten nun, daß im gleichen Geschlecht, welches mit dem 2zeitigen Fuß natürlich anfang, noch ein Fuß erscheinen könne von 16 Zeiten, der ποῦς ἑκαίδεκάσημος (A. Th. 8 : 8).

Das doppelte Geschlecht, anfangend vom 3zeitigen Fuß ging bis zum 18zeitigen Fuß (A. Th. 6 : 12 oder 12 : 6) und im anderthalbigen Geschlecht, anfangend vom 5zeitigen Fuß, konnte noch der ποῦς πεντεκαιεκοσάσημος A. Th. 15 : 10 gebraucht werden. Es konnten aber die zusammengesetzten Füße in verschiedene Geschlechter fallen, so bot z. B. der ποῦς δεκάσημος die Verhältnisse:

A. Th.


5 : 5

oder 6 : 4 ($\underline{4} \ \underline{2} \ | \ \underline{4}$ in der obersten Form)

(vergl. Aristides Quintil. p. 41.).

Nun gingen die Alten weiter, und setzten nach den 3 Geschlechtern verschiedene ganz bestimmte Füße (Takte), wo denn einzelne Füße ganz fehlen, weil, wie bei uns, nicht alles als Takt gebraucht wurde, was als Fuß erscheinen konnte, oder weil doch eine gewisse Reihe von Takten die gangbaren und gewöhnlichen waren.

Indem es nun höchst wahrscheinlich ist, daß die Griechen — wenn nur, bei der für diesen oder jenen Gesang vom Komponisten angenommenen Grundzeit, die rhythmischen Verhältnisse genau beobachtet wurden — nicht bloß von einem ganz festen $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ ausgegangen sind, also auch nicht gerade eine diesem streng entsprechende 2-, 3- und 4 Zeitigkeit gehabt haben, so

daß sich etwa nur  durchgängig in allen Verhältnissen wiederholt hätte, bot sich dem Komponisten ein großer Reichthum dar und eine weitere Mannichfaltigkeit. Wir mögen gar nicht für uns auführen, daß Aristides sagt: er wolle sprechen $\pi\rho\acute{\iota}$ $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\omega\upsilon$ $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\omega\upsilon$, das kann grammatisch und auch auf eine andre Weise seine Erklärung finden; aber einzelne Füße wenigstens, wenn nicht alle, scheinen als Takte, eine von andern verschiedene, feste Zeitgröße gehabt zu haben. Darauf weist z. B. hin, daß Aristides (p. 39) sagt, der kretische Takt, aus dem päonischen Geschlechte, bestehe aus der Thesis des Trochäus und der Arsis des Jambus; denn warum gerade aus diesen, wenn nicht in beiden die Arsis und Thesis einen bekannten und bestimmten Zeitwerth hatten? und außer einzelnen Andeutungen p. 31, das, was Mart. Capella vom Orilius (p. 195) mittheilt, er habe eine gewisse Ähnlichkeit mit

dem Jambus, mit dem er in den 4 ersten Zeiten übereinstimme, wonach denn der Werth der ersten Vierzeitigkeit des Orthius dem jambischen Fusse gleich gewesen sein muß. Auch soll der Kretikus vom Päon Diagyios, beide aus demselben Geschlecht, verschieden gewesen sein, dem er doch sonst darin ganz gleich war, daß er, wie dieser, aus Länge, Kürze, Länge besteht. Die bleibende Unverständlichkeit liegt öfter für uns darin, daß die Alten jede lange Note, sie mochte so oder so beschaffen sein, gegen die Kürze gehalten, bloß die Länge nennen, und bald hieß die zweizeitige gegen die einzeitige, bald die vierzeitige gegen die zweizeitige die Länge, bald hießen, wie bei Bacchius, die zwei- und vierzeitige zusammen die Länge, die einzeitige die Kürze, und die dreizeitige, gegen die ganze Note gehalten, die irrationelle; und wenn wir unsere erste Zeit nicht gerade $\frac{1}{4}$ Note nannten, könnten wir in diesem Falle auch in der That kein richtiges Verhältniß ausdrücken, zumal wenn wir von keiner festen Einzeitigkeit bis zur ein- für allemal festgesetzten 2-, 3- und 4 Zeitigkeit fortstiegen. Auch dieses lag in der von den Noten getrennten rhythmischen Bezeichnung, wonach diese nur innerhalb des Melos selbst verständlich war, und den Alten fast unmöglich, ihren Rhythmus räumlich in seiner ganzen Bedeutung darzustellen, da die paar Striche nichts erklärten, weswegen sie eben so oft zur Sprache ihre Zuflucht nehmen müssen. Die Zeit entflieht natürlich der sinnlichen Anschauung, je reiner vom Materiellen wir ihre Betrachtung halten wollen. Die gangbaren Takte im γένος ἴσον gingen vom *Proceleumatic. simplex*, eine Kürze in *arsis* und eine Kürze in *thesis*, bis zum *Spondaeus major*, der 4 Zeiten

in *arsis* und 4 in *thesis* hatte; im γένος διπλάσιον vom Jambus, eine in *arsis* und 2 in *thesis*, bis zum Orthius, 4 in *arsis* und 8 in *thesis*. Im γένος ἡμιόλιον werden nur 2 einfache Takte erwähnt, die etwas sehr Unverständliches haben, wie z. B. der Päon Epibatus, lange Arsis und lange Thesis, und 2 lange Thesen und 1 lange Arsis gehabt haben, und dennoch nur ein einfacher Fuß gewesen, und der Päon Diagyios, aus langer und kurzer Thesis und langer Arsis, doch nur durch 2 Semeien bezeichnet worden sein soll. Bei diesen Füßen nun ist zu bemerken, daß sie theils als Takte, theils als Füsso betrachtet wurden. Wenn z. B. der Proceleusmaticus simplex oder der Pyrrhichius als Takt betrachtet wurde, so konnte wohl höchstens die 2zeitige Länge hineinfallen.

$$\begin{array}{c|c|c|c} \text{A. Th.} & \text{A. Th.} & \text{A. Th.} & \text{A. Th.} \\ \hline \acute{C} \grave{D} & \acute{E} \grave{F} & \acute{G} \grave{A} & \acute{H} \end{array}$$

Als Fuß dagegen, z. B. im daktylischen Takt, konnte nur der *Proceleusmaticus duplex* vorkommen, hie und da auch wohl der Pyrrhichius, aber, versteht sich, auch dieser nur doppelt,

$$\left(\begin{array}{c} \text{A.} \quad \text{Th.} \\ \text{z. B. } \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \end{array} \text{ und } \begin{array}{c} \text{A. Th.} \quad \text{A. Th.} \\ \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \end{array} \right)$$

so daß doch immer 4 Zeiten waren. — Daher sagt Mart. Capella p. 194: „*Proceleusmaticus, qui ad numeros aptatur, quadrisemo exordium debet accipere.*“ Denn den Pyrrhichius dürfe man, fügt er hinzu, wegen des beständigen und gehäuften Fortlaufens von einer Kürze zur andern, wodurch keine rechte GröÙe und kein etwas

gehaltener Gang entstände, in jeglichem Gesange, der mit einer gewissen Würde vorgetragen werden müsse, nur selten anwenden (wie bei uns im $\frac{4}{4}$ Takt keine 32tel vorkommen), sonst aber könne er innerhalb längerer Füße wohl gebraucht werden, um deren Gedehntheit durch seine Lebhaftigkeit etwas zu kompensiren. Als Takt, in ununterbrochener Folge, kam der *Procel. dupl.* in den Waffentänzen vor. So erklärt der Scholiast zu Aristoph. *Wolken*: ἐνόπιον, εἶδος ὀυθμοῦ πρὸς ὃν ὠρχοῦντο, σείοντες τὰ ὄπλα. und ein Anderer: ὀυθμὸς κατὰ δάκτυλον, ἀριθμητικόν ἐστι μέτρον; Hesychius: τὴν ἐνόπιον ὀρχησιν καὶ σύντονον πυρρόχην ἔλεγον, ὅθεν καὶ ὁ πυρρόχος ποῦς ὀνομάσθη. Es werden ferner verschiedene Füße zusammengesetzt, und der daraus entstehende Fuß eben so als Takt gebraucht, wie z. B. im Metrum Glykoneen, Dochmien u. A. als metrischer Prototypus angewendet wurden, mit verschiedenen Auflösungen und Zusammenziehungen, die natürlich im musikalischen Takte gesetzlicher zugleich und mannichfaltiger sein mußten. Der zu Grunde gelegte Fuß oder Takt mochte aber sein, welcher er wollte, so mußten ihm die andern, durch die Auflösung und Zusammenziehung seiner Grundzeiten im Melos entstehenden, Glieder oder Füße an Zeit genau entsprechen, und wir müssen bei den Alten durchaus gehaltene Gleichheit des Taktes annehmen, und nicht, wie es geschehen ist, weil man sich nach dem Metrum richtete und glaubte, die alte Rhythmik hätte sich ganz an die Metrik gebunden und nach ihr geformt, Vermischung ganz verschiedener Takte in einem und demselben Verse, oder in einer und derselben größeren Abtheilung voraussetzen. Wie z. B. der Pyrrhichius, wenn er in den

Anapästus a majori eintrat, durchaus doppelt vorkommen mußte, eben so durfte im musikalischen Jambus weder ein Daktylus, noch ein Anapäst eintreten. Wenn schon die Metriker überall streng auf Gleichheit der Zeit von Fuß gegen Fuß und Vers gegen Vers sehen, so sehr, daß sie sich sogar in den galliambischen Jonicis a minori durch die ἀνάκλασις und auf andre Weise zu helfen suchen, weil es ihnen was sehr Auffallendes war, so läßt sich dies noch weit sicherer von den Rhythmikern voraussetzen. Bachelius, der ein Beispiel für die rhythmische μεταβολή giebt, führt auch nur den Übergang von Jamben in Trochäen an, und Aristides sagt p. 99: nur ein Wahnsinniger könne Füße der 3 Geschlechter zusammenmischen. Ein starker Beweis liegt auch darin, daß den Rhythmikern und Musikern die Antistrophie so gar nichts gilt, gar nicht erwähnt wird, und Aristides so ganz wegwerfend sagt: da machen sie denn auch Gesänge, die sie ἀπολελυμένα und andere, die sie ἀπιστογράφοντα nennen, als ginge ihm das gar nichts an. Das kann nur darin seinen Grund haben, daß es rhythmisch, oder in dem Takt der Musik, gar kein ἀπολελυμένον gab, noch geben konnte, wenn es nicht das Ohr entsetzlich verletzen sollte, und in den Dithyramben war nur der metrische Numerus ungebunden und zügellos, nicht aber der musikalische Takt. Daher hatte auch die Antistrophie in der Rhythmik, die anderswohin ihren Halt und ihre Kennzeichen hatte, gar keine Bedeutung, denn die rhythmische Antistrophie oder der regelmäßige Takt mußte schon in der Strophe eintreten. Dagegen war sie freilich wiederum für den musikalischen Charakter überhaupt eben so bedeutend, wie unsre Kirchenchoräle eine eigenthümliche

Seite der Tonsetzung gegen unsre übrige Musik bilden, ohne daß darum in beiden der Takt eine Verschiedenheit mache — und in diesem Sinne hat Aristoteles den antistrophischen Gesang in den Problemen der philosophischen Betrachtung unterworfen — und eben so war sie metrisch vom höchsten Werth, da ein großer Theil der Gesänge daran eine Stütze hatte, und dadurch in seinen Theilen erkennbar wurde. Ging z. B. die Strophe im Spondaetis major, so war, das Metrum mochte sich gestalten, wie es wollte, der musikalische Takt, mit seinen erlaubten Zusammenziehungen und Auflösungen, so regelmäßig, ganz und rein in der Strophe, wie in der Gegenstrophe, und daß er in dieser etwa wiederkehrte, war rhythmisch ja ganz unbedeutend, und der Takt war gerade so unabhängig von den metrischen Längen und Kürzen, wie wenn wir z. B. den Gesang ἀντὶ ἀελίου im $\frac{4}{4}$ Takt setzen wollten, wenn auch nicht, der Würde des Gesanges wegen, die geschwindesten Noten, die möglich waren, vorkommen durften. — Nach den noch übrigen geringen Resten der alten Musik dürfen wir nicht schließen, weil uns der Rhythmus fehlt. Und dann, was würden künftige Jahrhunderte von unserer Musik halten, wenn nichts, als ein paar Choräle ihnen erhalten würden? Wie kahl und armselig würde ihnen z. B. etwa der Gesang erscheinen:

• • • • •
Allmächtiger, dich preisen wir,

• • • • •
Allgütiger, wir danken dir

u. s. w., wenn die rhythmische Bezeichnung wegfiele. Es mag wohl sein, daß es gerade in den Hymnen, weil

sie sehr einfach gesetzt waren, hinreichend war, den Takt, in dem sie gehen sollten, als ein Bekanntes, blos mit ein paar Worten anzugeben, wie wir über den erhaltenen Noten, in dem Gesang an die Muse, ἱαμβος βάκχειος geschrieben finden. Doch kann es auch Zusatz eines Späteren sein, der damit das Metrum bezeichnen wollte, und antispastisch maßt (der Antispast hieß auch ἱαμβος κατὰ βάκχειον Schol. zu Hephäst. p. 160 *).

Auch erscheinen selbst in diesen kargen Resten oft mehrere Noten für eine metrische Sylbe, und es fehlt ja selbst das rhythmische Schema, was die Alten, sicher

*) Auf jeden Fall trat ein sehr ausgebildeter und mannichfaltiger Takt, in der mimetischen, wenn auch nicht in der diegematischen Musik ein (denn die Alten theilten ihre Musik eben so, wie ihre Poesie, nach dieser Weise). In jener traten auch die μεταβολαὶ ein, Übergänge von einem Takt in den andern (Aristox. harm. elem. p. 38, Euclid. p. 20, Mart. Capella p. 189). — Da nun die Alten 3 Charaktere der Musik aufstellen, das ἥθος διασταλτικὸν, συσταλτικὸν und ἡσυχαστικὸν, und fast nur den letzteren der diegematischen Poesie (Hymnen, Prosodien, Paean etc.) zuschreiben, die anderen aber der mimetischen, so haben wir den vollen Reichthum des Taktes vorzüglich in der nomisch-dithyrambischen Dichtung, dann auch in der Tragödie, in den agonistischen Einzelgesängen und den κόμμοις zu suchen, die ebenfalls sehr künstlich musikalisch bearbeitet wurden. (Zwar haben wir das bestimmte Zeugniß des Plutarch, daß die Tragödie das chromatische Geschlecht nicht angewendet habe, aber das enharmonische, von welchem Plutarch und Aristoxenus sagen, die Alten hätten es oft und gern gebraucht, und welches kein Zeugniß ihr abspricht, hat sie gewiß in den skenischen Gesängen angewendet. (Man vergl. Aristot. Probl. 19, 30., Polit. 8, 5., Probl. 19, 49, 6, 15., wo ἥθος μεγαλοπρεπές heißt, was Athenäus 19 p. 525 auch στασιμὸν, αὐστηρόν, σκληρόν nennt.))

nicht ohne Grund, so wenig, wie bei uns die Taktangabe, vorn an zu setzen pflegten.

Eine Reihe anderer Zeichen, ausser den 3 prosodischen, welche Bryennius angiebt, und die auf eine weit grössere Bedeutsamkeit und Mannichfaltigkeit der Rhythmik schliessen lassen, wurde vielleicht eben so von den unwissenden Abschreibern ausgelassen. Genug, wenn wir auch wohl nie dahin gelangen, über den Takt der Alten, darum auch über ihre Musik, so lange uns ihre rhythmische Bezeichnung fehlt, ein bestimmtes und inhaltreiches Urtheil fällen zu können, so viel ist durch sie selbst deutlich, so viel ist schon aus den wenigen, aber bestimmten, Zeugnissen klar, dafs ihre Musik nicht Sklavin der Metrik war; so viel läfst sich von dem ersten und einzigen Kunstvolk der Geschichte, bei dem Alles in Anmuth umschlug, erwarten, dafs sie einen schönen, reichen und wohlthuenden Gesang hatten. Wenn auch ihr Takt im Ganzen nicht so ausgebildet war, wie der unsrige, wenn er auch durch sprachliche Rücksicht wohl etwas mehr beengt wurde, wenn er auf eine von uns verschiedene Weise bewirkt wurde, so müssen wir sagen, dafs der Takt auf sehr verschiedene Weise bewirkt werden könne, ohne darum in jeder der verschiedenen Gestalten mißstönend und unrichtig zu sein. Hinlänglich also sind wir berechtigt, von der griechischen Musik wenigstens das auch zu sagen:

*Grajis ingenium, Grajis dedit ore rotundo
Musa loqui.*

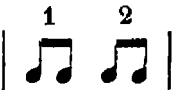
Wir lassen absichtlich die Untersuchung ganz so folgen, wie wir sie anstellten. — So weit war nämlich diese Abhandlung, als Nebenarbeit während des Studiums der griechischen Metrik, gediehen. Später, bei besonderer Zuratheziehung der *Aristoxenus*, haben sich mir die damals gewonnenen Resultate bestätigt und genauer bestimmt. Dieses Neugewonnene liegt im Folgenden, wo ich die, bei einer Überarbeitung unvermeidlichen, Wiederholungen von manchem oben Angeführten zu entschuldigen bitte.


Takt war auch dem *Aristoxenus*, in seiner allgemeinen Bedeutung, eine wohlgefällig geordnete Zeitenfolge *). Alles also, was in eine gegliederte Bewegung der Zeit fallen kann, ist in dieser Beziehung rhythmisch. (*Georgius Valla: Rhythmus, ut Aristoxenus ait, est tempus divisum in unumquodque quod sub modulatum cadere potest* und eben dort: *Philoxenus, musicus longe celeberrimus, οὐδὲν τῶν ἡρῶν ἱ. e. ordinem temporum esse definivit.*) Natürlich ist es, und *Aristoxenus* sagt es auch deutlich, daß der Rhythmus, je nach den verschiedenen Gegenständen, an denen er sich zeigt, eine ganz verschiedene Gestalt habe (ὁ τε ἡρῶς οὐδὲν τῶν ἡρῶν ἐστὶ τὸ αὐτό. *Aristox.*). Die Zeit selbst, sagt er, ist an und für sich


*) Noch allgemeiner war er den Griechen das bloße ἔχειν, das Nacheinander; daher sie auch sagten, eine Bildsäule habe Rhythmus. Es fließen diese Verhältnisse gleichsam, sie bewegen sich, folgen nicht neben, sondern nach einander in einzelnen Zeitmomenten, die an der Bildsäule selbst sind, nicht allein im Betrachter. —

sich ein Ungetheiltes und Ganzes ($\delta\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma\ \alpha\acute{\iota}\tau\omicron\delta\epsilon\ \alpha\acute{\iota}\tau\omicron\delta\omicron\nu\ \omicron\upsilon\ \tau\acute{\epsilon}\mu\nu\epsilon\iota$); sie theilt sich aber, indem sie an einem Stoffe sichtbar wird. Dieser, irgend welcher, Stoff heist $\acute{\rho}\upsilon\theta\mu\acute{\iota}\zeta\omicron\mu\epsilon\nu\omicron\nu$, und dieser den Rhythmus aufnehmende Stoff — welcher daher theilbar sein, in einzelne Zeitglieder zerfallen muß — wird also zunächst in Erwägung gezogen. In der Kunst nun sind 3 ($\acute{\rho}\upsilon\theta\mu\acute{\iota}\zeta\omicron\mu\epsilon\nu\alpha$) solcher rhythmischer Stoffe: 1) in der Musik, der Ton; 2) im Metrum, der Laut oder die Sylbe; 3) im Tanze, der Pas. ($\Lambda\acute{\epsilon}\xi\iota\varsigma,\ \mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma,\ \kappa\acute{\iota}\nu\eta\sigma\iota\varsigma\ \sigma\omega\mu\alpha\tau\iota\kappa\acute{\eta}\cdot\ \delta\iota\alpha\iota\omicron\upsilon\epsilon\ \theta\acute{\eta}\sigma\epsilon\tau\alpha\iota\ \delta\acute{\epsilon}\ \delta\ \chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma\ \acute{\upsilon}\pi\omicron\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \tau\eta\varsigma\ \lambda\acute{\epsilon}\xi\epsilon\omega\varsigma\ \tau\omicron\iota\varsigma\ \gamma\epsilon\ \gamma\rho\acute{\alpha}\mu\mu\alpha\sigma\iota\ \kappa\alpha\acute{\iota}\ \tau\omicron\iota\varsigma\ \sigma\upsilon\lambda\lambda\alpha\beta\alpha\acute{\iota}\varsigma\cdot\ \acute{\upsilon}\pi\omicron\ \delta\acute{\epsilon}\ \tau\omicron\upsilon\ \mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\upsilon\varsigma\ \tau\omicron\iota\varsigma\ \varphi\theta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\iota\varsigma\cdot\ \acute{\upsilon}\pi\omicron\ \delta\acute{\epsilon}\ \tau\eta\varsigma\ \kappa\iota\eta\acute{\eta}\sigma\epsilon\omega\varsigma\ \tau\omicron\iota\varsigma\ \tau\epsilon\ \sigma\chi\acute{\eta}\mu\alpha\sigma\iota\ \kappa\alpha\acute{\iota}\ \tau\omicron\iota\varsigma\ \sigma\eta\mu\epsilon\acute{\iota}\omicron\iota\varsigma$.) — Nun aber, fährt Aristoxenus fort, wolle er von dem Rhythmus reden, wie er in der Musik erscheine ($\nu\acute{\upsilon}\nu\ \delta\acute{\epsilon}\ \eta\mu\acute{\iota}\nu\ \pi\epsilon\gamma\acute{\iota}\ \alpha\upsilon\tau\omicron\upsilon\ \lambda\epsilon\gamma\tau\acute{\epsilon}\omicron\nu\ \tau\omicron\upsilon\ \acute{\epsilon}\nu\ \mu\omicron\upsilon\sigma\iota\kappa\acute{\eta}\ \tau\alpha\tau\tau\omicron\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\upsilon\ \acute{\rho}\upsilon\theta\mu\omicron\upsilon$). Von Metrik also ist hier im Entferntesten nicht die Rede, und es kann sich, wie wir oben schon nachwiesen, die Betrachtung der Füße u. s. w. gar nicht auf die Metrik beziehen. Der Rhythmus in der Musik bezieht sich rein auf die Zeit, aber er ist auch für die Empfindung, welcher nicht jede Zeitenfolge wohlthuend, gewisse beleidigend sind ($\acute{\omicron}\tau\iota\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \omicron\upsilon\acute{\nu}\ \pi\epsilon\gamma\acute{\iota}\ \tau\omicron\upsilon\delta\epsilon\ \chi\rho\acute{o}\nu\omicron\upsilon\varsigma\ \acute{\epsilon}\sigma\tau\acute{\iota}\ \kappa\alpha\acute{\iota}\ \tau\eta\eta\ \tau\omicron\acute{\upsilon}\tau\omega\nu\ \alpha\acute{\iota}\sigma\theta\acute{\eta}\sigma\iota\nu\ \text{etc.}$). Letzteres ist das Unrhythmische, dessen Grund also allein darin liegt, daß die Empfindung gewisse Aufeinanderfolgen einzelner Zeittheile nicht mehr mit Wohlgefallen ertragen, wie sie denn andere überhaupt gar nicht mehr fassen kann. Man sieht, die Alten gingen sehr systematisch zu Werke, und eigentlich noch viel philosophischer, als wir es hier in der Kürze andeuten konnten.

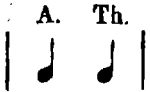
Ganz eben so müssen auch wir unseren Takt definiren, als eine wohlgefällig geordnete Folge von Zeiten. Wodurch wird diese sichtbar? Zunächst durch einzelne Schritte, die wir mit 2 Taktstrichen bezeichnen, und eben so sagt Aristox., sie werde sichtbar durch Füße, die er mit Hebung und Senkung des Fußes bezeichnet. —

Während wir also z. B. im $\frac{2}{4}$ Takt  zählen, und damit einen Schritt machen, sagten die Alten

A. Th.  und machten damit einen Fuß, und wie wir, zur Erleichterung, (z. B. im $\frac{1}{4}$ Takte


) auch wohl nach Achtern zählen, so bedienten sich wohl auch die Alten mitunter einer rascheren Bewegung des Fußes *), oder der Hand.

In der harmonischen Übereinstimmung der durch Arsis und Thesis gegliederten langsamen und schnellen Bewegung der Töne, bestand ihm nun der musikalische Rhythmus **), und diese Schritte, unendlich mannichfach

in sich, wie bei uns (wie wir z. B.  und

*) Suidas. v. ἑυθμός: ὅταν γὰρ ἡ ταχέϊα καὶ βραδεία τῶν ποδῶν ἄρσις καὶ θέσις λόγον ἔχῃσι πρὸς ἀλλήλα, ἑυθμός γίνεται.

**) Suidas. ἑυθμός δὲ γίνεται τῇ τοῦ ταχέος καὶ βραδέος συμμετρίᾳ.



A. Th.
 etc. setzen können), mußten alle einan-


der völlig gleich sein, was sie, als etwas ganz von selbst sich Verstehendes, gar nicht besonders anzuführen für nöthig hielten, obwohl sie sich überall darauf beziehen; denn es war ihnen diese Zeitgleichheit der einzelnen Füße etwas so Natürliches, daß sie dieses oberste und wichtigste Princip ihrer Metrik nicht einmal in dieser voranstellen, sondern es auch hier, wie in der Rhythmik, voraussetzen.

Höhe und Tiefe, Länge und Kürze, kamen dabei nicht in Betracht; das Metrum für sich ist ein Räumliches und hat es blos mit Länge und Kürze zu thun (Suidas: ὁ δὲ ἐπὶ τοῦ προφορικοῦ λόγιου κατὰ τὸ μακρὸν καὶ βραχύ· ὁ περὶ μόνου καὶ μέτρου λέγεται); Porphyrius: das Schnelle und Langsame sei verschieden von Höhe und Tiefe des Tones; die Rhythmik habe es blos mit dem Schnellen und Langsamen zu thun, der Vortrag mit Höhe und Tiefe (τριῶν οὖν τάξεων θεωρουμένων, ταῖς μὲν χρῆται ῥυθμική, ταῖς δὲ ἡ μετρική, ταῖς δὲ ἡ ἀναγνώστική).

Wir haben schon oben nachgewiesen, daß die Alten zwei-, drei- und vierzeitige Noten hatten, was sich schon aus dem einzigen Worte *μονόχρονον*, von Martianus Capella für die 4zeitige Länge gebraucht, hinreichend ergibt. Wir haben ferner gezeigt, wie auch wir, wenn wir unsre Zahlenbenennung weglassen, gar nicht anders, als, wie die Alten, von einer ersten Zeit ausgehend, sagen können: es gäbe eine Zeit, die das Zwei-, Drei- und Vierfache dieser ersten wäre,





weil sich ja keine absolut kleinste Stufe bestimmen läßt, und alles relativ ist, so daß auch wir nicht sagen können, wir hätten etwa 5 Grundzeiten; denn man kann noch über 64tel gehen, und , was gegen ein  ein

$\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma \chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ ist, ist es ja gegen  nicht mehr. Wenn man nun aber zweifeln könnte, ob die Alten auch, wie

wir, mehrere Grundzeiten (    etc. nach



obigem Schema) gehabt hätten, so wird diese Ungewissheit, die sich schon von selbst dadurch hebt, daß die Alten nirgends sagen, sie hätten nur ein $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma \chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, vielmehr von $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omega\nu \chi\rho\acute{o}\nu\omega\nu$ sprechen, und sie mit dem Punkte in der Geometrie, der mannigfach sein könne, vergleichen — noch durch deutliche Nachrichten ganz und gar beseitigt. — Durch die Nachricht des Mart. Capella, daß der Orthius in seinen 4 ersten Zeiten dem Jambus gleichkomme, lernen wir zweierlei: 1) daß die Griechen nicht von einem einzigen $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma \chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ ausgingen; denn in diesem Falle wäre der Jambus (Kürze


in A. und Länge in Th.) z. B.  und der Orthius (4 Zeiten in A. und 8 in Th.) 

gewesen; 2) fürs erste so viel wenigstens, daß diese mit Namen benannten und besonders hervorgehobenen Füße, von einander verschiedene Zeiten und verschiedene Arsen- und Thesen-Verhältnisse hatten, die aber ganz bestimmt waren, und so gestaltet, daß ein Theil derselben auf harmonische Weise in einander übergehen konnte (wie wir sagen $\frac{2}{4}$ Takt, ohne daß lauter 4tel vorkommen).

War z. B. die dem Jambus zu Grunde liegende Kürze

, so daß der Jambus  war, so mußte die dem Orthius untergelegte Grundzeit  sein, wodurch

A. Th.
der Orthius 4 : 8   wurde, dessen 4 erste Zeiten nun dem Jambus gleichkommen. Allein es kommt nun noch das bedeutende Zeugniß des Aristides Quintil. hinzu, daß selbst Jambus und Trochaeus, sowohl in ihren Kürzen, als in ihren Längen, verschieden waren. Er sagt: der Creticus, aus Länge, Kürze, Länge bestehend, habe die Thes. des Troch., die Ars. des Troch. und die Ars. des Jambus. Dieses konnte nur so sein, wenn der


Troch. etwa war , und so entstand der Creticus, der insofern ein zusammengesetzter Fuß war,


Th. A. Th.




aus Th. und A. des Troch. und aus der Ars. des Jambus. Doch geben wir dieses bloß erklärungsweise, da die verschiedenen Kürzen und Längen leicht etwas kürzer oder länger, als die unsrigen, gewesen sein konnten, auf jeden Fall aber so geordnet, daß wohlthuende Verhältnisse sich bildeten, worauf das gebildete Ohr der Griechen so viel hielt. — Dadurch wird es nun ziemlich gewiß, daß auch im daktylischen Geschlecht z. B., der Dactylus vom Anapaest verschieden war, und wiederum der Spondaeus von diesem verschiedene Zeitgröße hatte, wenn schon die Alten nur sagen, der Dactylus a minori habe 2 Kürzen in Arsi und Länge in Thesi, der Dactylus a majori Länge in Arsi und 2 Kürzen in Thesi, der Spondaeus simplex Länge in Arsi und Länge in Thesi, da ihnen, ihrer ganzen Bezeichnung nach, jede Länge nur die Länge, und jede Kürze nur die Kürze hieß.

Auf das Vorhandensein mehrerer *πρωτοὶ χρόνοι* oder Grundzeiten, weist auch, außerdem, daß Aristoxenus sagt: *πρωτος μὲν τῶν χρόνων*, noch das Folgende deutlich hin: der *δισημος* habe 2mal das Maas der Grundzeit, der *τρισημος* 3mal, der *τετρασημος* 4mal; nach diesem Verhältnisse (von 1 bis 4) richteten sich aber auch alle übrigen Größen (*κατὰ πάντα δὲ καὶ ἐπὶ τῶν λοιπῶν μεγέθων τὰ ὁρίσματα ἔξει*). Eben so der andre Ausdruck: *δῆλον ὅτι αναγκῶν ἐστὶν εἶναι τινὰς ἐλαχίστους χρόνους*, was er nicht gesagt hätte, wenn nur ein *πρωτος χρόνος* wäre angenommen worden. — Zur Überzeugung wurde mir dieses endlich durch das,

was Psellus sagt: das Jambische Geschlecht würde bis zum 18zeitigen Fuß vermehrt, so daß der größte Fuß (*μέγιστον πόδα*, das größte Taktglied) das sechsfache des Kleinsten enthielte, das daktylische Geschlecht bis zu einem 16zeitigen, und das Paconische Geschlecht bis zum 25zeitigen Taktgliede: denn nun, um anzudeuten, daß diese Vermehrung bloß durch die Theilung der Zeiten in kleinere () entstände,

und nicht eine eigentliche Vermehrung sei (wie wenn sich  in demselben Takte verwandeln könnte


in ) — fügt er hinzu: die 3 Geschlechter würden darum aufs Mehrfache vergrößert, weil jedes dieser Geschlechter mehrere Grundzeiten habe (*ὅτι πλείους σημεῖοις ἐκάτερον αὐτῶν χρῆται*). Auch Aristox. warnt, man müsse ja nicht die Rhythmik mit der Rhythmopoeie verwechseln; sie unterschieden sich, wie Tonsystem und Melopoeie. Die Rhythmik nämlich giebt bloß die Takte an, und die obersten Gesetze, wonach die Zeiten getheilt werden dürfen. Eben so wie


bei uns gesagt wird, $\frac{1}{4}$ Takt ist ,






woraus denn die Praktik ungemein viel Theilungen der Zeit machen kann, sagt auch Aristoxenus: *νοητέον δὲ χωρὶς τὰ τε τὴν τοῦ ποδὸς δυνάμιν φυλάσσειν α σημεῖα, καὶ τὰς ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας γινόμενας διαιρέσεις, und ferner: ὅτι τὰ μὲν ἐκάστου ποδὸς σημεῖα διαμένει ἴσα ὅντα καὶ τῷ ἀριθμῷ καὶ τῷ μεγέθει, αἱ δὲ ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας γινόμεναι διαιρέσεις πολλὴν λαμβάνουσι*


ποικιλίαν. Es ist ganz dasselbe, wie wenn wir sagen: das Schema eines jeden Taktes bleibt sich immer gleich an Grösse und Zahlenverhältnissen, die praktische Ausführung aber wird aus diesem Schema, durch Theilung der Zeiten in kleinere, gar Mannigfaltiges bilden. — Eben so sagt Aristoxenus, man müsse sich durch das, was er gesagt habe, dafs nämlich der Fufs nicht mehr, als 4 Zeiten habe, ja nicht irre machen lassen, und glauben, es habe überhaupt kein Fufs mehr, als 4 Zeiten; denn es würden Füfse ins Doppelte, ja ins viel Mehrfache getheilt, nur aber würde der Fufs nicht an und für sich in mehr Theile getheilt. Das ist ganz, wie wenn wir sagen,

| ○ | ist der grösste Fufs; nun giebt es zwar Füfse, die

mehr Zeiten haben, z. B. |  |, aber die 4zeitige Note bleibt darum an sich immer dieselbe. —

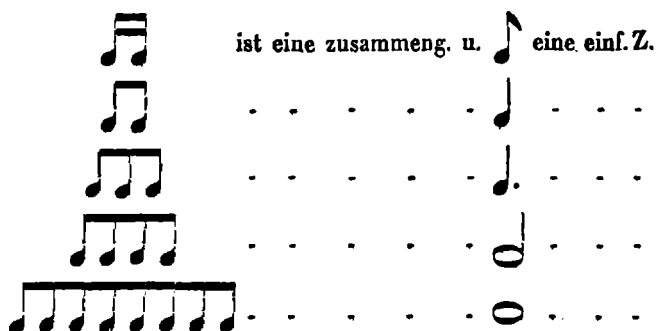
Unwiderleglich sprechen diese verschiedenartigen Zeugnisse dafür, dafs die Verhältnisse 4, 3, 2, 1 in allen Grössen oder Längen eintreten, wie bei uns. War z. B. die Länge des Troch. , so konnte ich hereinbringen

, also setzen statt |  |, auch |  | oder |  | etc.; das 

konnte ich wieder auflösen  etc.

Es war den griechischen Theoretikern, bei ihrer von den Noten getrennten rhythmischen Bezeichnung, vieles wichtig, was es uns nicht mehr ist. So führt Aristox,

fort: Wenn wir auf die praktische Anwendung sehen, so ist eine unzusammengesetzte Zeit diejenige irgendwie große Zeit, die von einem Ton umfaßt wird, eine zusammengesetzte aber die, wenn eben dieselbe Größe von mehreren Tönen umfaßt wird. Also:



etc. Eine schlechthin einfache (und er sagt nicht einfachste) Zeit sei die, welche von keinem rhythmischen Stoffe

getrennt werden könne, also im Gegensatz zu

ein im Gegensatz zu ; denn es ist klar,

daß überall nur von einer relativ-, nirgend von einer absoluteinfachen Zeit die Rede ist. — Die einfach zusammengesetzte Zeit erklärt er für die, welche von allen Tönen oder von mehreren, oder auch von einem Tone

umfaßt werde: also oder

oder , und eben so, wenn ich

ein $\frac{1}{16}$ oder $\frac{1}{32}$ tel zu Grunde lege. —

Indem nun den Alten die einzelnen Zeiten innerhalb eines Taktgliedes wieder als Füße erschienen, (z. B.

seiner eigenen Arsis und Thesis irrational verhalten, und dieser irrationale Fuß, der in der Mitte zwischen den beiden wohlgefälligen Verhältnissen des gleichen und doppelten Geschlechts fiele, hiesse irrationaler Trochäus. In der Mitte zwischen den beiden Arsen liegt nun $\text{♩} \cdot \frac{1}{2}$ oder $\text{♩} \cdot \frac{1}{4}$, und die Thesis, welche dem einen und dem andern gleich ist, ist $\text{♩} \text{♩} |$ oder $\text{♩} \text{♩} |$; also wäre ein irrationaler Trochäus $| \text{♩} \cdot \frac{1}{2} |$ oder $| \text{♩} \cdot \frac{1}{4} |$ oder $| \text{♩} \text{♩} |$. Man sieht auch hieraus, daß die Alten überhaupt jede Länge und Kürze in Arsi und Thesi Trochäus nannten, wovon wieder der Taktname Trochäus zu unterscheiden ist (von einer ganz bestimmten GröÙe). Die Alten, welche nicht, wie wir, sagen konnten, $\frac{1}{4}$ und $\frac{1}{8}$, bedurften ja auch ganz nothwendig solcher Benennungen für ihre Musik, und eben so natürlich ist es, daß sie vielumfassender und allgemeiner sind, als die unsrigen. —



Aristoxenus warnt auch hier, nicht zu irren (weil man nämlich diesen Fuß überhaupt für irrational halten und annehmen könnte, er dürfe nicht vorkommen, wie


A. Th. A. Th.

$\text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} |$ oder $\text{♩} | \text{♩} |$); denn beide seien rational (also beide kämen vor in der Musik?); nur sei der eine rational, der Natur des Rhythmus nach, der andere, nach den Zahlenverhältnissen; d. h. $1\frac{1}{2} : 2$ oder $3 : 4$, wie $4 : 5$ etc. sind nicht dem Ohre widerstrebende Verhältnisse, wie $1 : 3$; allein sie haben denn doch

nicht die ein für allemal auf die Natur des Rhythmus basirten Verhältnisse, welche vorzüglich rhythmisch wohlthuend sind. — Eine rationale Gröfse also, fügt Aristoxenus hinzu, muß nun zuerst eine von denen sein, die in der Rhythmopoeie Gültigkeit haben, also keine 5zei-

tige, sondern nur  oder .

 etc.; dann aber auch ein rationaler Theil des Fusses, in welchem sie sich befindet; d. h.  ist eine rationale Gröfse für sich, allein wenn ich einen, völlig wohlthuenden, Fuß machen will, muß ich ihn bilden

A. Th. A. Th.
 und nicht  etc. —


Es fragt sich nun, ob diese irrationalen Füße nur innerhalb eines anderen Fusses vorkommen durften, z. B.

, oder ob sie auch selbstständig vorkamen.

Uns scheint, höchst wahrscheinlich, das Letztere der Fall gewesen zu sein. Die Alten bezeichneten nämlich nur den Unterschied, und sagten: die Verhältnisse 1:1 — 2:3 — 2:4, in der älteren Zeit auch 3:4, sind die allein wahrhaft rhythmischen; nun kommen auch andere Füße vor, wie 4:5 oder 5:7 etc.; diese sind, obschon sie sich finden, dennoch nicht ächt rhythmisch. Doch wollen wir unten, bei der praktischen Nachweisung, diese Füße ausschließen, und auch ohne diese wird sich genug Mannichfaltigkeit und Reichthum in dem altgriechischen Takte ergeben. — Die Sache stellt sich da-



her so: Rein unrhythmisch sind die Verhältnisse 1:3 und 1:4; diese können schlechterdings keinen Fuß gebildet haben. Nichtsdestoweniger behauptet Mar. Victorinus, die Rhythmiker könnten den Tribrachys brauchen. Dieses scheint uns so erklärt werden zu müssen:

A. Th.

 konnte nicht vorkommen, wohl aber

Th.

A.

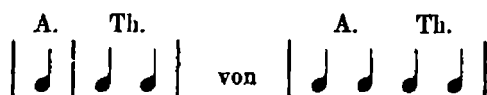
 , d. h. diese Verhältnisse konnten keinen Fuß für sich bilden, sondern nur innerhalb anderer vorkommen. — Alle andern Füße, 3:7 oder 7:8 oder 5:7 etc., sind rhythmoeidische, weder völlig rhythmisch, noch völlig unrhythmisch, und natürlich sind sie um so näher dem Rhythmischen, je mehr sie sich den Verhältnissen 1:1 — 2:4 — 3:2 nähern, wie 5:6 oder 3:4 etc., um so näher dem Unrhythmischen, je mehr sie sich den Verhältnissen 1:3 oder 1:4 nähern, wie z. B. 5:7 oder 3:8 etc. Eben so natürlich ist es, daß, den allein rhythmischen Verhältnissen gegenüber, auch die rhythmoeidischen unrhythmisch genannt werden, bald allein, bald mit den ganz unrhythmischen zusammen. —

Die Verschiedenheit der Füße ist nun, nach Aristoxenus, siebenfach:

- 1) nach der Größe, z. B. wenn die Größe der Füße, welche die Füße enthalten, ungleich ist (*ὅταν τὰ μέγιστα τῶν ποδῶν, ἃ κατέχουσιν οἱ πόδες, ἀνίστα ῆ*),

z. B.  von 

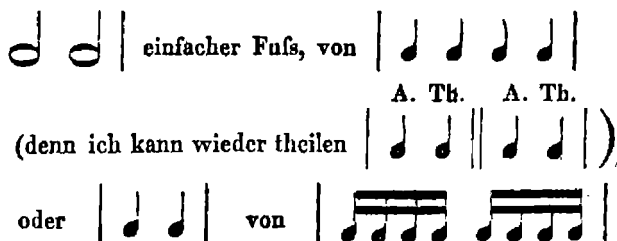
2) nach dem Geschlechte; wie



3) der Rationalität und Irrationalität nach; wie



4) inwiefern sie zusammengesetzt oder unzusammengesetzt sind; unzusammengesetzte, die nicht in Füße getrennt werden; zusammengesetzte, die in Füße sich zerlegen, z. B.

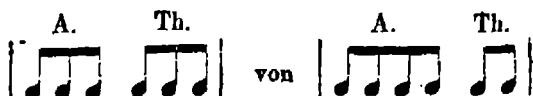


5) durch die Trennung, wenn dieselbe Gröfse in ungleiche Theile getheilt wird, sei es nun nach Zahl und Gröfse zugleich, oder nach einem von beiden.

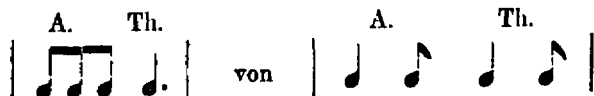
Z. B. nach Zahl und Gröfse:



nach Zahl:



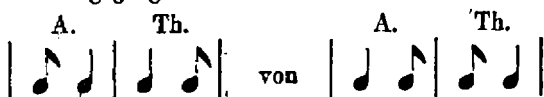
nach Gröfse:



- 6) Durch das Schema. Wenn dieselben Theile derselben Gröfse nicht auf gleiche Weise geordnet sind.



- 7) Durch den Gegensatz. Wenn sie A. und Th. einander entgegengesetzt haben. Z. B.



Wir lassen nun zunächst eine Tabelle der Zeiten folgen, die den alten Musikern zu Gebote standen, deren Anfang Aristoxenus selbst gegeben hat. Nur rechnen wir die Verhältnisse, die nicht 1:3 und 1:4 haben, alle unter die rhythmoeidischen, wozu uns eine Zuratziehung der anderen Theoretiker berechtigt. Ihre allgemeine Gränze ist der 25zeitige Fuß des paeonischen Geschlechts, denn im doppelten Geschlecht, wie oben gesagt, gingen die Alten nur bis zu 18, und im gleichen nur bis 16 Zeiten. —

Man darf aber nicht etwa sagen, das alles sei unbestimmt gewesen, nicht theoretisch ausgebildet, so daß die Praktiker das hätten machen können, wie sie gewollt hätten; der Mangel und das Ungewisse liegt nur an uns, die wir nicht mehr die Alten sind, und daher Dinge, die ganz bestimmt waren, aber nur im Gefühl deutlich zu machen, nicht mehr in ihrer Bestimmtheit zu erfassen im Stande sind.

T a b e l l e

der rhythmischen Verhältnisse für die Praktik.

Zeiten.	Füße.	Geschlechter.
	A. Th.	
1	—	—
2	1 : 1	fiel ins gleiche oder daktylische.
3	1 : 2	ins doppelte oder jambische A. Th. (auch aufzulösen 1 : 1 + 1).
4	1 : 3	unrhythmisch.
	2 : 2	gleiches.
5	1 : 4	unrhythmisch.
	2 : 3	paeonische oder andert-halbige.
6	1 : 5	unrhythmisch.
	2 : 4	jambische (auch auflösbar 2 : 2 + 2 oder 2 : 1 + 1 + 1 + 1 etc.).
	3 : 3	daktylische.
7	1 : 6	unrhythmisch.
	<hr/> 2 : 5	} rhythmoeidisch.
	3 : 4	
8	1 : 7	} unrhythmisch.
	2 : 6	
	<hr/> 3 : 5	rhythmoeidisch.
	<hr/> 4 : 4	daktylische.

Zeiten.	Füße.	Geschlechte.
	A. Th.	
9	1 : 8	} unrhythmisch.
	2 : 7	
	<u>3 : 6</u>	jambische.
	4 : 5	rhythmoeidisch.
10	1 : 9	} unrhythmisch.
	2 : 8	
	3 : 7	rhythmoeidisch.
	<u>4 : 6</u>	paenische.
	5 : 5	daktylische.
11	1 : 10	} unrhythmisch.
	2 : 9	
	<u>3 : 8</u>	} rhythmoeidisch.
	4 : 7	
	5 : 6	
12	1 : 11	} unrhythmisch.
	2 : 10	
	3 : 9	
	4 : 8	jambische.
	5 : 7	rhythmoeidisch.
	6 : 6	daktylische.
13	1 : 12	} unrhythmisch.
	2 : 11	
	3 : 10	
	4 : 9	} rhythmoeidisch.
	5 : 8	
	6 : 7	
14	1 : 13	} unrhythmisch.
	2 : 12	
	3 : 11	

Zeiten.	Füße.	Geschlechte.
	A. Th.	
	4 : 10	rhythmoeidisch.
	5 : 9	
	6 : 8	
	7 : 7	daktylische.
15	1 : 14	unrhythmisch.
	2 : 13	
	3 : 12	
	<hr/> 4 : 11	rhythmoeidisch.
	<hr/> 5 : 10	jambische.
	<hr/> 6 : 9	paeonische.
	<hr/> 7 : 8	rhythmoeidisch.
16	1 : 15	unrhythmisch.
	2 : 14	
	3 : 13	
	4 : 12	
	<hr/> 5 : 11	rhythmoeidisch.
	6 : 10	
	7 : 9	
	8 : 8	daktylische.
		(so weit ging das daktylische Geschlecht.)
17	1 : 16	unrhythmisch.
	2 : 15	
	3 : 14	
	4 : 13	
	<hr/> 5 : 12	rhythmoeidisch.
	6 : 11	
	7 : 10	
	8 : 9	

Zeiten.	Fäſſe.	Geschlechte.
	A. Th.	
18	1 : 17	unrhythmisch.
	2 : 16	
	3 : 15	
	4 : 14	
	<hr/> 5 : 13	rhythmoeidisch.
	6 : 12	jambische.
		(so weit ging das jamb. Geschl.)
	7 : 11	rhythmoeidisch.
	8 : 10	
	9 : 9	daktyliſche, aber nicht mehr angewendet.
19	1 : 18	unrhythmisch.
	2 : 17	
	3 : 16	
	4 : 15	
	<hr/> 5 : 14	rhythmoeidisch.
	6 : 13	
	7 : 12	
	8 : 11	
	9 : 10	
20	1 : 19	unrhythmisch.
	2 : 18	
	3 : 17	
	4 : 16	
	5 : 15	
	<hr/> 6 : 14	rhythmoeidisch.
	7 : 13	
	<hr/> 8 : 12	paconische.

Zeiten.	Füße.	Geschlechte.
	A. Th.	
	9 : 11	rhythmoeidisch.
	10 : 10	daktylische, aber nicht mehr gebraucht.
21	1 : 20	} unrhythmisch.
	2 : 19	
	3 : 18	
	4 : 17	
	5 : 16	
	<hr/> 6 : 15	rhythmoeidisch.
	7 : 14	jambische, aber nicht mehr gebr.
	8 : 13	} rhythmoeidisch.
	9 : 12	
	10 : 11	
22	1 : 21	} unrhythmisch.
	2 : 20	
	3 : 19	
	4 : 18	
	5 : 17	
	<hr/> 6 : 16	} rhythmoeidisch.
	7 : 15	
	8 : 14	
	9 : 13	
	10 : 12	
	11 : 11	daktylische, nicht mehr gebr.
23	1 : 22	} unrhythmisch.
	2 : 21	
	3 : 20	
	4 : 19	
	<hr/> 5 : 18	

Zeiten.	Fäſſe.	Geschlechte.
	A. Th.	
	6 : 17	rhythmoeidisch.
	7 : 16	
	8 : 15	
	9 : 14	
	10 : 13	
	11 : 12	
24	1 : 23	unrhythmisch.
	2 : 22	
	3 : 21	
	4 : 20	
	5 : 19	
	6 : 18	
	7 : 17	rhythmoeidisch.
	8 : 16	jambische, nicht mehr gebr.
	9 : 15	rhythmoeidisch.
	10 : 14	
	11 : 13	
	12 : 12	daktyliſche, nicht mehr gebr.
25	1 : 24	unrhythmisch.
	2 : 23	
	3 : 22	
	4 : 21	
	5 : 20	
	6 : 19	
	7 : 18	rhythmoeidisch.
	8 : 17	
	9 : 16	
	10 : 15	paeoniſche.
		(So weit ging das paeon. Geſchl.)

Zeiten. Füße. Geschlechter.

A. Th.

11 : 14

12 : 13

} rhythmoeidisch.

bis 25 Zeiten ging der höchste Fuß.

Nun wollen wir einmal versuchen, nach diesen Verhältnissen, einige Takte so auszubilden, wie sie der Praktiker bearbeiten konnte. Wir nehmen dabei bloß die ganz sichere Theilung und die gewöhnlichsten Füße, die rhythmoeidischen einmal bloß als theoretisch ansehend und weglassend.

Gesetz, der Jambus war



Die Länge hat

4 Moren, konnte also aufgelöst werden in 4 Achtel. Diese hatte wieder 4 Moren, konnte also in Sechzehnthel aufgelöst werden, dieses, als Länge betrachtet, in Zwei- und dreißigtheil etc. Nach obiger Tabelle fallen in den Jambus 1:2 — 2:4 — 3:6 — 4:8 — 5:10 — 6:12. Also, Kürze in A., Länge in Th.

A. Th.

1 : 2 (oder aufgelöst: oder)

2 : 4 |

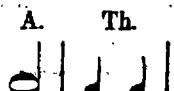
3 : 6 |

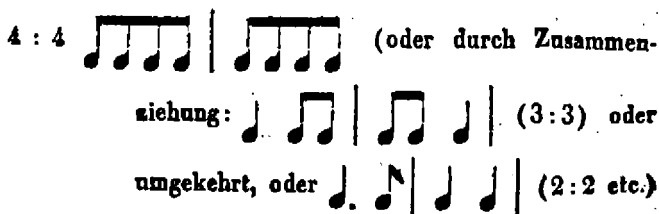
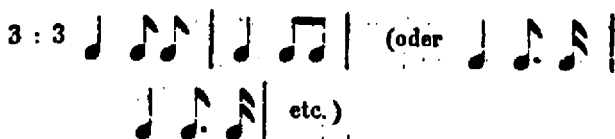
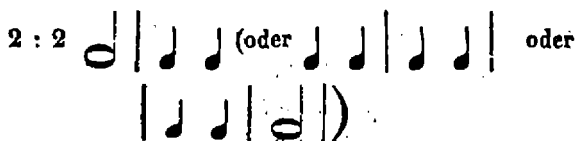
4 : 8 |



mit mannichfachen Zusammenziehungen in 2- und 3 zeitige Größen, mannichfachen Stellungen, Versetzungen, Figuren, Umkehrungen, in jedem einzelnen Fulse. —

Eben so war es mit dem Daktylus, als Takt. Ge-

setzt, der Daktylus war  A. Th. , so ergibt sich Länge in A., 2 Kürzen in Th.:





mit einer Menge von Veränderungen, Verstellungen, Zusammenziehungen, die sich von selbst ergeben. Die rhythmoeidischen, wie z. B. statt des Verhältnisses 8:8 dieses



Die Alten hatten demnach $\frac{1}{2}$ -, $\frac{1}{3}$ -, $\frac{1}{4}$ -etc. Noten; sie hatten diesen entsprechende $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, Ganze etc.; sie hatten ferner das, was wir punktirte Noten nennen; sie hatten Gleichheit der Zeit in den einzelnen Taktgliedern; sie hatten die Freiheit, wie wir, das Metrum diesen Verhältnissen unterzuordnen; ja aus dem angeführten *πολλάκις* des Longin und *plerumque* des Victorin, folgt, daß sehr häufig die metrische Länge kurz, und die Kürze lang, im Gesange, wurde — so daß sich die Sache gerade so stellt, wie unsre Verse in einem modernen Liede, und es mußte, bei den vielen Längen der Alten und bei der Eigenthümlichkeit ihrer Metrik, noch auffallender gewesen sein, als bei uns — also hatten die Alten nicht nur 1) einen völlig ausgebildeten, schönen Takt, sondern auch 2) einen völlig wohlthuenden, von der Metrik unabhängigen, reichen und schönen Gesang. —

Übersetzung

der griechischen und lateinischen Beweisstellen.

- P. 2. Arist. p. 43 und 49. Der Rhythmus hat seine Wesenheit in Arsis und Thesis, das Metrum aber in Sylben. — Mart. Cap. p. 191. Fuß aber ist der erste Fortschritt des Rhythmus, durch gesetzmäßige und nothwendige Töne gebildet.
- P. 3. Arist. Die Füße aber, womit wir die Rhythmen bezeichnen, (erleiden) einfache und immer dieselben (Veränderungen). — Arist. p. 34. Fuß also ist ein Theil des ganzen Rhythmus, durch welchen wir den vollständigen fassen.
- P. 6. Longin. Das Metrum hat feste Zeiten, eine lange und kurze. Der Rhythmus (musik. Takt) dehnt die Zeiten, wie er will. Oft macht er auch die kurze Zeit lang. — M. Vict. 2485. Denn der Gesang schreitet nicht in den Maassen der Füße (metrischen), sondern läuft in Rhythmen.
- P. 7. M. Vict. 2484. Der Rhythmus aber unterscheidet sich vom Metrum, daß das Metrum in Worten, der Rhythmus in Modulation und körperlicher Bewegung besteht, und daß das Metrum eine gewisse Zusammensetzung von Füßen, der Rhythmus aber eine gewisse Ordnung der Zeiten unter sich ist. — M. Vict. Denn er wird die Zeiten ziehen, wie er will, so daß er die kurze (metr.) Zeit sehr oft lang macht, die lange aber kurz. — M. Vict. 1985. Also ist er nicht im Metrum (gebunden, nicht vollständig, nicht abhängig), und kann es auf keine Weise sein, sondern unterscheidet sich darin vom Metrum, weil der Rhythmus ohne das Metrum sein kann, das Metrum aber nicht ohne den Rhythmus.
- P. 7. u. 8. Attil. Fort. Daß das Metrum, mit Eintheilung von Füßen (sprachl.) sich beschäftigt, der Rhythmus aber mit dem Ton, daß auch das Metrum, ohne Instrumente vorgetragen, seine volle Eigenthümlichkeit behält, der Rhythmus aber nie ohne sie gehörig wirkt.

- P. 8. M. Vict. Meist wirst du finden, daß durch eine Art von Zufall (im Komponiren) das metrische Verhältniß im Rhythmus (Takto des Gesanges) beobachtet wird, nicht als wenn das die Kunst nothwendig machte, sondern weil Ton und Modulation von selbst dahin führen.
- P. 11. Mart. Cap. p. 194. Eine einzeitige GröÙe wird nämlich auch die Zeit genannt, wenn eine lange gesetzt wird, welche lange, 2 Zeiten umfaßt; oder wenn 3 kurze Zeiten in eins zusammengefaßt werden; oder wenn es 4 Zeiten sind, was alles zur Bildung der langen Sylbe (Zeit) zusammengerechnet wird.
- P. 14. Arist. p. 31. Arsis ist die körperliche Bewegung in die Höhe, Thesis die nach der Tiefe. — Bacch. Die Zeit in der Mitte der Hebung und Senkung kann man bei der Berechnung nicht als Zeittheil in Anschlag bringen, weil sie so kurz ist, daß sie dem Gesicht und Gehör entflieht.
- P. 38. Eben hiernach aber (nach diesen Zahlenverhältnissen) werden sich auch bei den übrigen GröÙen die Benennungen verhalten (d. i. alle GröÙen werden dies Verhältniß 1, 2, 3, 4 darbieten). — Es ist klar, daß es nothwendig gewisse kleinste Zeiten geben muß.
- P. 39. Aristox. Man muß aber ganz abgesondert die Zeiten betrachten, welche den allgemeinen Werth eines Fußes (Taktes) darstellen, und die Theilungen (in kleinere Zeiten), welche die Rhythmopoeie damit vornimmt. Ferner: daß die Zeiten jedes Fußes sich gleich bleiben, an Zahl und an GröÙe, die durch die Rhythmopoeie entstehenden Zertheilungen (dieses Fußes) aber sehr vielfach und mannichfaltig sind. —

Dafür, daß jene 16, 18, 25 Zeiten lauter kleinere, in einen Taktschlag (*percussio*) fallende, ein Taktglied bildende, sind, die wiederum, den Aristox. dazu genommen, nicht mehr als eine Länge von 4 Moren bilden durften, kann noch zeugen, *Quintil.* 9, 4 (*ubi*) *intervalla signant quibusdam notis sqq.*, welche Stelle mir oben, bei einer anderen Arbeit, zu Gesicht kommt.

www.books2ebooks.eu